DEVRİMCİ SAVAŞIMDA

sanat emeği

AYLIK SANAT KÜLTÜR DERGİSİ

NAZIM HİKMET
AYAOL BEHRAMOĞLU
CANAN ÇÖKER
ERHAN SÖKMEN
HASAN İZZETTİN DİNAMO
SAMİH KOCAGÖZ
AHMET ERHAN
TURGAY FİŞEKÇİ
İSMAİL UYAROĞLU
AŞIM BEZİRCİ
Dr. ATAMAN TANGÖR

EKİM DEVRİMİ VE SANAT

9 Kasım 1978

AYLIK SANAT KÜLTÜR

CİLT 2 / SAYI: 9 / KASIM 1978
Sahibi: H. Barış Pirhasan
Sorumlu Yönetmen: A. Turgay Fişekçi

3 «SANAT EMEĞİ»NDEN
5 **Aleksandr Blok** DURGUN YILLARDA GELMİŞ OLANLAR DÜNYAYA (Şiir)
6 **Ataol Behramoğlu** EKİM DEVRİMİ ÖNCESİNDE VE DEVRİM SÜREÇLERİNDE RUS EDEBİYATI VE DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ
15 **Vladimir Mayakovski** KIRMIZI KASKETLİ KADET (Şiir)
16 **Hasan İzzettin Dinamo** SOVYET EDEBİYATINDAN NASIL ETKİLENDİM
20 **Sergey Yesenin** YİRMİALTILAR BALADI (Şiir)
23 **Nazım Hikmet** MEYERHOLD ÜSTÜNE ANILAR
26 **Canan Çoker** EKİM DEVRİMİ SANATI
54 **Valeri Bryusov** DUVARCI (Şiir)
55 **Samim Kocagöz** SOVYET EDEBİYATI KONULU SORUŞTURMAYA YANIT
57 **Ahmet Erhan** ŞİİRLER
60 **Erhan Sökmen** EKİM DEVRİMİ SİNEMASI
69 **Turgay Fişekçi** GÜNLER (Şiir)
70 **İsmail Uyaroğlu** KOKU (Hikâye)
74 KİTAPLAR - HABERLER
Asun Bezirci GECEYE KARŞI SÖYLENMİŞTİR
Dr. Ataman Tangör DAVRANIŞLARIMIZIN KÖKENİ
79 IN THIS ISSUE

Kapaktaki fotoğraf: V. Mayakovski, V. Meyerhold ve D. Şostakoviç bir çalışma sırasında.

Bu dergide yayınlanan yazı
ya da resimler kaynak gösterilerek
yeniden yayınlanabilir
ya da aktarılabilir
Yazılar SANAT EMEĞİ'nden yazılı
izin alınarak
başka dile çevrilebilir.
Gönderilen yazı ya da resimler
geri verilmez.

SANAT EMEĞI / Yazışma ve Havale Adresi: P.K. 1339 Sirkeci - İstanbul / Yönetim Yeri: Divanyolu, Klodfarer Cad. 38/2 Cağaloğlu İstanbul / Abone Koşulları: 6 aylık 100 TL. / 12 aylık 200 TL. Yurtdışı için iki katıdır. Tek isteklerde 20 liralık pul gönderilmelidir. Posta Çeki: Hasan Barış Pirhasan 109126 İlan: Tam sayfa 1000 TL. 1/2 sayfa 500 TL, 1/4 sayfa 250 TL. / Dizgi - Baskı - Cilt: Ağaoğlu Yayınevi Tesisleri Tel: 27 73 37 Dağıtım: Temel Dağıtım / Son baskı tarihi: 27.10.1978

«SANAT EMEĞİ»NDEN

Dergimizin bu sayısı «Ekim Devrimi ve Sanat» konusunda bir özel sayı niteliği taşımaktadır. Sanat-kültür-siyasa ilişkilerinin genellikle tek boyutlu, derinliksiz yaklaşımlarla değerlendirilmesine alışılmış olan ülkemiz ortamında, Ekim Devrimi süreçlerinde bu olguların incelenmesi, tartışılması özel bir önem taşımaktadır.

Canan Çoker'in «Ekim Devrimi ve Sanat» başlıklı çalışması özellikle resim, mimari ve tiyatro alanlarında sanatçıların Ekim Devrimi süreçlerinde yeni içerik ve anlatım biçimleri arayışlarını yansıtan kapsamlı bir incelemedir.

Erhan Sökmen'in «Ekim Devrimi Sineması» başlıklı çalışması genç Sovyet Devleti'nin sinema sanatı konusundaki tutumunu yansıtan belgesel ve geniş kapsamlı bilgiler içeriyor. «Ekim Devrimi ve Sinema» yazısını, yazarın, Ekim Devrimi ve sinema sanatı ilişkisi konusunda daha ayrıntılı ve değişik sorunları inceleyen yazıları izleyecek.

Ataol Behramoğlu «Devrim Öncesinde ve Ekim Devrimi Süreçlerinde Rus Edebiyatı ve Düşündürdükleri» başlıklı yazısında 19. yüzyıl başlarından Ekim Devrimi ve öncesi, devrim ve devrim sonrası süreçlerinde Rus Edebiyatı ve Sovyet Rus Edebiyatının düşündürdüğü sanatsal ve toplumsal sorunlara değinerek, günümüz Türkiye sanat-kültür ortamının sorunları ve tartışma konularıyla bu sorunlar arasında bağlantılar arıyor.

Ekim Devrimi ve Sanatımız üstüne yazar ve sanatçılarımıza yönelttiğimiz sorulara H. İ. Dinamo ve Samim Kocagöz'ün yanıtlarını teşekkürlerimizle yayınlıyoruz. Edebiyat araştırmalarına kaynaklık edecek bu türden soruşturmaları, değişik konularda, gelecek sayılarımızda da yayınlayacağız.

Nazım Hikmet'in büyük tiyatro eylemcisi Vsevolod Meyerhold üstüne Türkçede ilk kez yayınlanan bir anı yazısının yanısıra, bu

sayımızda Mayakovski, Blok, Bryusov ve Yesenin'den şiirler yer alıyor.

Bu sayımızda yer alan başkaca inceleme ürünleri Kemal Özer' in son şiirleri üstüne Asım Bezirci'nin bir yazısı Serol Teber'in «Davranışlarımızın Kökeni» kitabı üstüne Ege Üniversitesi Tıp Fakültesi psikiyatri bölümü doçenti Ataman Tangör'ün tanıtma yazısıdır. Önümüzdeki sayılarda, edebiyatımızın güncel olguları üstüne yazılarını daha sık bulacağınız Asım Bezirci'nin yanısıra, Ataman Tangör arkadaşımız da inceleme yazarıyla dergimizin yazarları arasında yer alacak.

Ahmet Erhan ve Turgay Fişekçi'nin yeni şiirleri ile İsmail Uyaroğlu'nun Yakacık Sanat Şenliği hikâye ödülünü kazanan «Koku» adlı hikâyesi bu sayımızda okuyacağınız ürünlerden. Önümüzdeki sayılarda yeni ve değerli hikâyeci arkadaşlarımızın ürünlerinin yayınlanacağını okurlarımıza ayrıca duyurmak isteriz.

Zekeriya Sertel'in, Nazım Hikmet ile ilgili anıları konusunda haklı bir tepki gösteren Türkiye Yazarlar Sendikası Yönetim Kurulu'nun, 141 ve 142. maddelere ilişkin olarak «TKP Programı»na karşı açılan davada gösterdiği demokratça tutumu, ülkemiz demokrat güçlerinin eylem birliği açısından önemli ve değerli bulduğumuzu, TYS' nin demokrat çizgisini sürdürmesi dileğimizle birlikte belirtmek istiyoruz. İTÜ Elektrik Fakültesi Dekanı Profesör Bedri Karafakioğlu'nun öldürüldüğü haberini dergimiz baskıya verildiği sırada üzüntüyle öğrendik. Faşizmin ve emperyalizmin kanlı, vahşi ve genişleyen saldırısına karşı, tüm ulusal demokrat güçlerin eylem birliğinin gerçekleşmesi içten dileğimizdir.

ALEKSANDR BLOK (1880-1921)

DURGUN YILLARDA GELMİŞ OLANLAR DÜNYAYA

Durgun yıllarda gelmiş olanlar dünyaya
Anımsamazlar geçtikleri yolları;
Biz, Rusya'nın korkunç yıllarının çocukları -
Gücümüz yok hiç bir şeyi unutmaya.

Yakıp kavuran, kül eden yıllar!
Çılgınlığın mı, umudun mu kökü gizli sizde?
Savaş günlerinden, özgürlük günlerinden
Kanlı bir parıltı kaldı yüzlerde.

Uğultusu tehlike çanlarının
Dilsiz olmaya zorladı bizi.
Uğursuz bir boşluk kapladı
Bir zaman coşkuyla dolu yüreklerimizi.

Varsın, üstünde ölüm döşeğimizin
Uçuşsun bir karga sürüsü, bağırışlarla, -
Tanrım, seyretsinler âlemini senin
Kimler daha lâyıksa!

1914 (Çev. A. Behramoğlu)

EKİM DEVRİMİ ÖNCESİNDE VE DEVRİM SÜREÇLERİNDE RUS EDEBİYATI VE DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

ATAOL BEHRAMOĞLU

Devrim öncesi Rus edebiyatının ve devrim sonrasında Sovyet-Rus edebiyatının sorunları, özellikleri, aşamaları; yazarların arayışları, çatışkılar, akımlar v.b. konularda ülkemizde henüz çok az şey bilinmektedir. Oysa Ekim Devrimi ve Edebiyat (sanat-kültür) ilişkisi, hele ülkemizin yaşadığı şu karmaşık, çatışkılı dönemlerde, sonsuz öğretici bir kaynak, engin genişlikte bir laboratuvar niteliğindedir.

Devrim öncesi Rus edebiyatı (genel tanımıyla, klasik Rus edebiyatı) 18. yüzyıl sonlarmdan başlayarak devrimci, demokrat bir edebiyat olma niteliğiyle gelişmiştir. Fakat hiç kuşkusuz, tek yönlü, tek çizgili, tek boyutlu bir gelişme değildir bu.

Bugünkü sanat-kültür ortamımızın tartışmalarına ilk ışığı, Puşkin'le Dekabrist hareketin şair ve yazarları arasındaki ilişkilerin tutacağını düşünüyorum. Puşkin'in kişiliği ve yaratıcılığı, zaman zaman karşıt değerlendirmelere yol açmıştır. Puşkin, o dönemin (19. yüzyılın ilk yarısı) Rusyasında öncü devrimci hareket olan Dekabrist hareket içinde, ancak dolaylı bir yer almıştır. Buna karşılık şiirleri, yapıtları, Dekabrist hareketle daha dar anlamda bağıntılı şairlerin yapıtlarıyla karşılaştırılamayacak kadar büyük bir ölçüde Rus toplumunu etkilemiş; Puşkin, şiirleri ve anlatı yapıtlarıyla devrimci —demokrat— halkçı Rus edebiyatının kurucusu olmuştur. Rus halk yaratıcılığının, eski Yunan ve Latin Kültürünün, Rönesans kültürünün ve çağdaşı olan ilerici Batı kültürlerinin bir bileşimi olarak seçkinleşen Puşkin yaratıcılığı, ülkemizde bugün hâlâ tartışılmakta olan «ulusal kültür nasıl olmalıdır» sorusuna yanıt getirecek özellikler taşır. Yine Puşkin'in yaratıcılığı üzerinde düşünürken, şiir-ulusal dil, sanat-siyasa, devrimcilik-yenilikçilik ilişkileri üzerine aydınlatıcı sonuçlara varabilmekteyiz.

Puşkin'in (Lermontov ve Gogol'ün) yapıtlarındaki devrimci

özü açıklayarak ve sistemleştirerek devrimci-demokrat Rus edebiyat eleştirisini kuran Belinski, aynı zamanda, 19. yüzyıl Rus toplumu aydınları arasındaki (bir ölçüde serpintileri günümüze kadar süren) Batıcılık-Slavcılık tartışmalarındaki konumuyla da büyük önem taşıyan bir düşünürdür. Belinski'nin devrimci-demokrat çizgisi, Herzen'in ve Çernişevski'nin düşünce ve eylemleriyle birleşerek, Plehanov'un kişiliğinde Rus markistlerine ulaşmakta, oradan da Ekim devrimine ve günümüze kadar uzanmaktadır. Belinski, edebiyat eleştirisinde öz ve biçim sorununu bütünlük ve karşılıklı ilişkileri; felsefe ve siyasa sorunlarıyla da bağlantıları içinde ele alışıyla yapıtları önemle incelenmesi gereken bir yazardır.

19. yüzyılın ilk yarısında, Gogol'ün yaratıcılığı ve trajik kişiliği üzerinde durmak gerekiyor. Belinski, «Ölü Canlar»ı, eleştirel gerçekçiliğin büyük bir yapıtı, çarlık Rusyası'nın acımasız bir eleştirisi olarak karşılamış, Gogol ise yapıtının insanları eğlendirmekten, güldürmekten başka bir amaç taşımadığını söylemiştir. Nitekim bir süre sonra gizemci düşünce ve kuramlara eğilim duyan Gogol, «Ölü Canlar»ın ikinci cildini, bu kez «Çarlık Rusyasının olumlu yanlarını göstermek amacıyla» yazmaya girişmiş, fakat bunalım içinde, yazdığı bölümleri yakmış ve intihara benzeyen bir ölümle yaşamı sona ermiştir. Gogol'ün yaratıcılık ve yaşam serüveni, sanatsal yaratıcılığın, kimi zaman yazarın düşüncesinden de bağımsız oluşum süreçleri, yönelişleri üzerinde düşünmemiz bakımından çok ilginç bir örnektir...

Gogol'ün gizemci yönelişleri, ahlâksal arayışları ile, Dostoyevski'nin ve Tolstoy'un arayışları arasında bağlantılar vardır. Genç Dostoyevski, devrimci-demokrat olarak gittiği sürgün dönüşünde en büyük yapıtları arasında yer alan «Ölü Bir Evden Anılar»ı yazmış, fakat gitgide Slavcı akıma yakınlık duyarak bu akımının belli başlı kuramcı ve yazarlarından biri olmuştur. Dostoyevski'nin yapıtlarının bilimsel bir gözle irdelenmesi, bize bu yazarın dünya edebiyatma getirdiği (başta psikolojik çözümleme yöntemi olmak üzere) büyük yeniliklerin yanısıra, (sadece kuramcı olarak değil, yazar olarak da) eksiklerini ve yanlışlarını da gösterecektir. Özellikle, son yapıtlarından «Ecinniler»de, siyasa alamndaki saplantılı yanılgılarının, sanatsal duyguyu aşan bir öfke ve taraflılık yüzünden, sanatsal yaratıcılığı da nasıl örselediğini görüyoruz. Dostoyevski'nin yanılgılarını iyi kavramak; yanlış bir kurama bağlı olmanın ve daha da önemlisi yanlış bir kuramı savunmak için bir sanat yapıtını didaktik bir araç kılma

çabasının büyük bir sanatsal yaratıcılığı bile nasıl örselediğini görmemiz bakımından ilginçtir. Öte yandan, Dostoyevski'yi ve aynı dönemin (Leskov v.b.) Slavcı yazarlarını iyi tanımak, sözgelimi, bir Soljenitsin olgusunu yerli yerine oturtmamız bakımından da gereklidir. Batı'nın kimi çevrelerince (hiç değilse ilk başlarda) Dostoyevski ve Tolstoy'la neredeyse bir tutulan Soljenitsin, Slavcılığı nedeniyle Dostoyevski çizgisinde, fakat Dostoyevski'nin yüzyıl önce yaptığı şeyi ülkesinin ve dünyanın çok başka koşullarmda ve Dostoyevski'yle karşılaştırılamayacak kadar daha düşük bir sanatçı yeteneğiyle (bu yüzden de aşırı bir didaktizmle) yapmak çabasıyla Dostoyevski'nin olsa olsa bir karikatürü sayılabilir. Dostoyevski'yi ve dönemin Slavcı yazarlarını (ülkemizde genellikle ve tüm konularda yapıldığı üzere, ne kör bir hayranlığa, ne de yadsımaya kapılmaksızın) irdelemek, tartışmakta olduğumuz ulusçuluk, Osmanlıcılık, Batıcılık, v.b. sorunlarına getireceği boyutlar bakımından da özel bir önem taşımaktadır.

Liberal bir Batıcı olan Turgenyev'in, liberalliğinden ötürü «Duman»da düştüğü çaresizlik; liberalliğin çok ilerisinde bir devrim ve eylem adamı olan Çernişevski'nin ise, sanat yapıtma, aşırı bilimci bir yaklaşımı ve salt olarak kuramı sokma çabasıyla yapıtını (Ne Yapmalı?) kurtaramadığı tıkanıklık, üstünde ayrı ayrı düşünmemiz gereken sanat, siyasa, sanat-siyasa ilişkisi sorunlarıdır...

Yaşamı, yapıtları; düşünce, yaratı ve eylem alanmda durmak bilmeyen arayışlarıyla Lev Tolstoy, başlıbaşına bir okuldur. Lenin'in Tolstoy üzerine incelemeleri, bu büyük yazarın yapıtı ve eyleminin, sanatsal, düşünsel ve siyasal bütünlüğü içinde Marksist açıdan eleştirilmesinin seçkin bir örneğidir. Proletarya devriminin önderinin, proletaryanın yazarı olmayan bir büyük yazara böylesine derinlikli bir yaklaşımı, edebiyat yapıtlarına yaklaşımımızda hepimiz için ışık tutucu bir örnek olmalıdır.

Rus edebiyatmda eleştirel gerçekçiliğin bir başka doruğu olan Çehov, 20. yüzyıla doğru ve yüzyılımızın ilk yıllarında eleştirel gerçekçi akımda yeni biçim arayışları açısından da öncü bir yazardır. Lev Tolstoy, Çehov'un yaratıcılığında, özelikle «Bozkır» da, gerçekçiliğin yeni boyutlanmalarını, «izlenimci» bir yaklaşımın ipuçlarını vurgulamaktadır.

Eleştirel gerçekçi edebiyatla proletarya edebiyatının karşılaşma noktalarında, Korolenko'nun, ve daha sonra da, öğrencisi sayabileceğimiz Gorki'nin yapıtları yer almaktadır. Korolenko, 19.

yüzyıl sonlarında verdiği yapıtlarıyla ve eylemiyle, yaşanılan dönemde yazarın siyasal yaşamda daha etkin ve açık bir tutum takınması gerektiğini örneklemiştir. Maksim Gorki ise, yüzyıl başlarındaki hikâyeleri, romanları ve oyunlarıyla, Rus proletaryasının sorunlarını gündeme getirmektedir.

Korolenko'nun ve daha sonra Gorki'nin sanat-siyasa ilişkisi alanındaki konumları ve arayışları; zaman zaman düştükleri yanılgılar ve kaygılar, tek yönlü bir değerlendirmeden kaçınarak tüm karmaşıklığı içinde irdelememiz gereken olgulardır. Devrimci hareketin bu yazarlar karşısında takındığı eleştirel, fakat hoşgörülü, dostça tavır, özellikle Lenin-Gorki ilişkisi, yine ülkemizin bugünkü koşullarında hepimizin üstünde önemle durmamız gereken örneklerdir.

19. yüzyıl sonlarında, özellikle şiir alanında, Rus edebiyatının yeni yönelişlerine tanık oluyoruz. Simgecilik akımı ve Akmeizm diye adlandırılan akım, bu yönelişlerin başlıcalarıdır. Rus eleştirel gerçekçiliğinin büyük gelenekleriyle karşılaştırıldıklarında bir gerileme olarak görebileceğimiz bu yönelişler, öte yandan, Rus edebiyatına biçim alanında yeni zenginlikler kazandırmıştır. Simgecilerin ve (simgecilere karşıt olarak dünyanın nesnel, somut betimlenmesini öne alan) Akmeistlerin 1917 devrimi karşısında tutumları ilginç özellikler gösterir. Eski kuşak simgecilerden Merejkovski ve Hippius gibi yazarlar, gitgide gizemci bir konuma kaymışlar, devrim sonrasında yurtlarını terkederek karşı devrimci saflarda yer almışlardır. Buna karşılık Aleksandr Blok ve Boris Pasternak gibi yeni kuşak simgecilerle eski kuşak simgecilerden Bryusov, devrimi dostça karşılamışlar, yaşamlarını ve yaratıcılıklarını devrimin hizmetine vermişlerdir. Simgecilerin deneyi, edebiyatta bir biçim yenilenmesi olarak görülen herhangi bir hareketin, temelinde her zaman düşünsel ve siyasal bir anlam taşıdığını göstermesi bakımından ilginçtir. «Masum» bir edebiyat hareketinin siyasal bakımdan taşıdığı anlamlar ve alabileceği siyasal yönelişler açısından, ilkin 1905 devriminin yenilgisinden sonraki gericilik yılları ve daha sonra da 1917 devrimi, bir mihenk taşı olmuştur.

1905 devriminin yenilgisinden sonra, bir kaç yazar dışında, Rus edebiyatında genel bir yozlaşmanın egemen olduğunu görüyoruz. Stolıypın'ın kanlı diktatörlük yıllarında, içerikte seks ve şiddet konuları, biçimde aşırı bir dışavurumculuk ve doğalcılık egemen olmaktadır. 20. yüzyılın ilk yıllarında Rus eleştirel gerçekçiliğini yeni özelliklerle sürdüren Leonid Andreyev ve Kup-

rin gibi büyük yazarların bile bu yozlaşma esintilerinden kurtulamadıklarını izliyoruz. 1905 devriminin yenilgisinden sonraki gericilik yıllarında Rus edebiyatına egemen olan yoz eğilimler, edebiyat ve toplumsal ortam ilişkisi açısından dersler çıkarmamız gereken çok önemli bir olgudur..

1917 devriminin zaferinden sonra, Merejkovski, Hippius, Balmont gibi bireyci simgecilerin yanısıra, Andreyev, Kuprin (ve Rus edebiyatında şiirsel nesrin yaratıcısı, «Köy» gibi seçkin toplumsal ve sanatsal içerikli bir yapıtın yazarı) Bunin başta olmak üzere bazı gerçekçi yazarlar da yurtlarından ayrıldılar. Ülkelerinin ve halklarmın yazgısından kopuk olarak yaşamlarını sürdüren Andreyev ve Bunin'in sanatsal açıdan da nasıl bir çöküntü içine düştüklerini görmemiz, yanlış bir dünya görüşüyle besleniş kadar ülke ve halk yaşamasından uzak düşmenin de sanat için nasıl öldürücü bir tehlike olduğunu öğrenmemiz bakımından önem taşımaktadır. Rus edebiyatmda, Çarlık ordusunun çürümüşlüğünü gösteren en büyük yapıt sayabileceğimiz «Düello»nun yazarı Kuprin, ömrünün son yıllarında, ve yine devrim ertesinde yurtlarından ayrılan Aleksey Tolstoy, Marina Tsvetayeva gibi yazarlar bir süre sonra, yeniden yurtlarına döndüler.

Aleksandr Blok, Boris Pasternak, Valeri Bryusov gibi simgeci akımdan yola çıkan yazarlarla, Akmeizmden kaynaklanan Anna Ahmatova'nın, ve yüzyıl başlarının başka bir edebiyat akımı olan «imgecilik - imajinizm» içinde yer alan Sergey Yesenin'in ve dönemin daha pek çok şair ve yazarının yaratıcılıkları, düşünsel ve estetik alandaki arayışları ve yaşamları üzerinde ayrı ayrı durmak gerek.

Blok, devrim çalkantıları içindeki bir toplumda ilerici bir aydının siyasal, ahlâksal ve estetik arayışlarını gergin bir çatışkıyla yansıttı şiirlerinde. Tedirgin, fakat açık, yalın bir şiiri vardır. Bireysel ve toplumsal sorunlar, kaygılar, şiirinde bütünlük içinde verilmiştir. Blok, seçimini belki kesinlikle yapamamış, dünya görüşünü netleştirememiş, fakat yaşamını ve yaratıcılığını halkının ve yurdunun yazgısından koparmayı hiç bir zaman düşünmemiş seçkin bir sanatçı örneği olarak yaşamı ve yapıtlarıyla günümüz Rus şiirinin yaratıcı öncüleri arasında yer aldı.

Aynı şeyleri Yesenin ve Ahmatova için de söyleyebiliriz. Köylü kökenli Yesenin, ülküleştirdiği köy toplumunun yitip giden güzellikleri önünde duyduğu acılarla ve çözemediği bireysel bunalımlarla, arayışlarla dolu kısacık yaşamında, çağdaş Rus edebiyatının en lirik, en içten şiirlerini yazdı. Yaşamını ve yaratıcı-

lığını, halkının, yurdunun ve devrimin yazgısıyla kaynaştırmak kaygısını taşıdı hep. Ahmatova, yalın ve çok içten bireysel şiirlerinin yanısıra, yurt sevgisiyle dolu şiirler yazdı. Lenin'in ölümünden sonraki sekterlik döneminde, bir çok başka sanatçıyla birlikte Ahmatova da acımasızca eleştirildi. Fakat bu, onun, İkinci Dünya savaşı yıllarında da saldırgana karşı ateşli, yurtseverce duygularla dolu şiirler yazmasına engel olmadı.

Simgeci yönelişin kurucularından Bryusov, her zaman toplumsal içerikli bir şair olarak kalmıştı. Devrimi, tıpkı Mayakovski gibi, kendi devrimi olarak karşıladı. Her ikisi de devrimin şairi olan Bryusov ve Mayakovski'nin şiirleri arasındaki etki farkını yaratan başlıca etken, ya da başlıca etkenlerden biri, klasik şiirin kalıpları içinde yeni içeriği söylemek isteyen Bryusov'dan farklı olarak Mayakovski'nin, «Fütürist» dönemde kazandığı yeni biçimsel özelliklerdi... Devrim öncesinde sanatın hemen hemen tüm alanlarında oluşan fütürist hareket, devrimci bir yöneliş taşımakla birlikte, anarşist ve nihilist özellikler içermekteydi. Rus fütürizminin kurucusu olan Velimir Hlebnikov, şiirini gitgide bir dil felsefesi olma yolunda yoğururken, genç Mayakovski fütürist biçimin kazandırdığı olanaklarla daha devrim öncesinde toplumcu bir özü anlatma çabasındaydı. Devrim, bu bakımdan, gerçekten de «kendi devrimi» oldu onun. Fakat, 1917 devriminin ve çağdaş Sovyet şiirinin kuşkusuz en büyük şairi olan Mayakovski'nin yaratıcılığına da tek boyutlu bir yaklaşım yanıltıcı olur. Mayakovski, şiirlerinde, kendi bireyselliğiyle toplumun devrimci hareketini en çarpıcı, ve gözüpekçe bir bileşime ulaştırmasıyla büyüktür. Devrimin en çarpıcı şiirlerini yazan bu şair, devrimin gelişme süreçlerinde gördüğü aksaklıkları şiirlerinde ve oyunlarında en sert biçimde eleştirebilmesiyle de büyüktür. Ve bu bakımdan, yaşadığı dönemde ve ölümünden sonra uzun bir süre, sekter çevrelerce şiddetle eleştirilmiştir.

Ekim Devrimi anlatı (hikâye-roman-oyun) alanında da edebiyata yeni biçimler ve konular getirdi. Devrim sonrası ve devrimi izleyen iç savaş yıllarında Serafimoviç, Vsevolod İvanov, Malışkin, v.b. yazarların yapıtlarıyla yeni bir anlatı türü doğdu. Tek tek kişilerin değil, kitlenin kahraman olarak edebiyata girdiği yapıtlardı bunlar. Erken Sovyet Nesri diye adlandırılan bu yapıtların yanısıra genç Şolohov, «Durgun Don»la, devrimin ve iç savaş yıllarının Tolstoy çapında (ve bir çok bakımdan Tolstoy yönteminde kaynaklanan) büyük destanını yazdı. «Durgun Don», bir bakıma, klasik geleneği tümüyle reddeden ve saf proletarya

kültürü ülküsünü savunan «proletkült»çülere somut bir yanıttı.

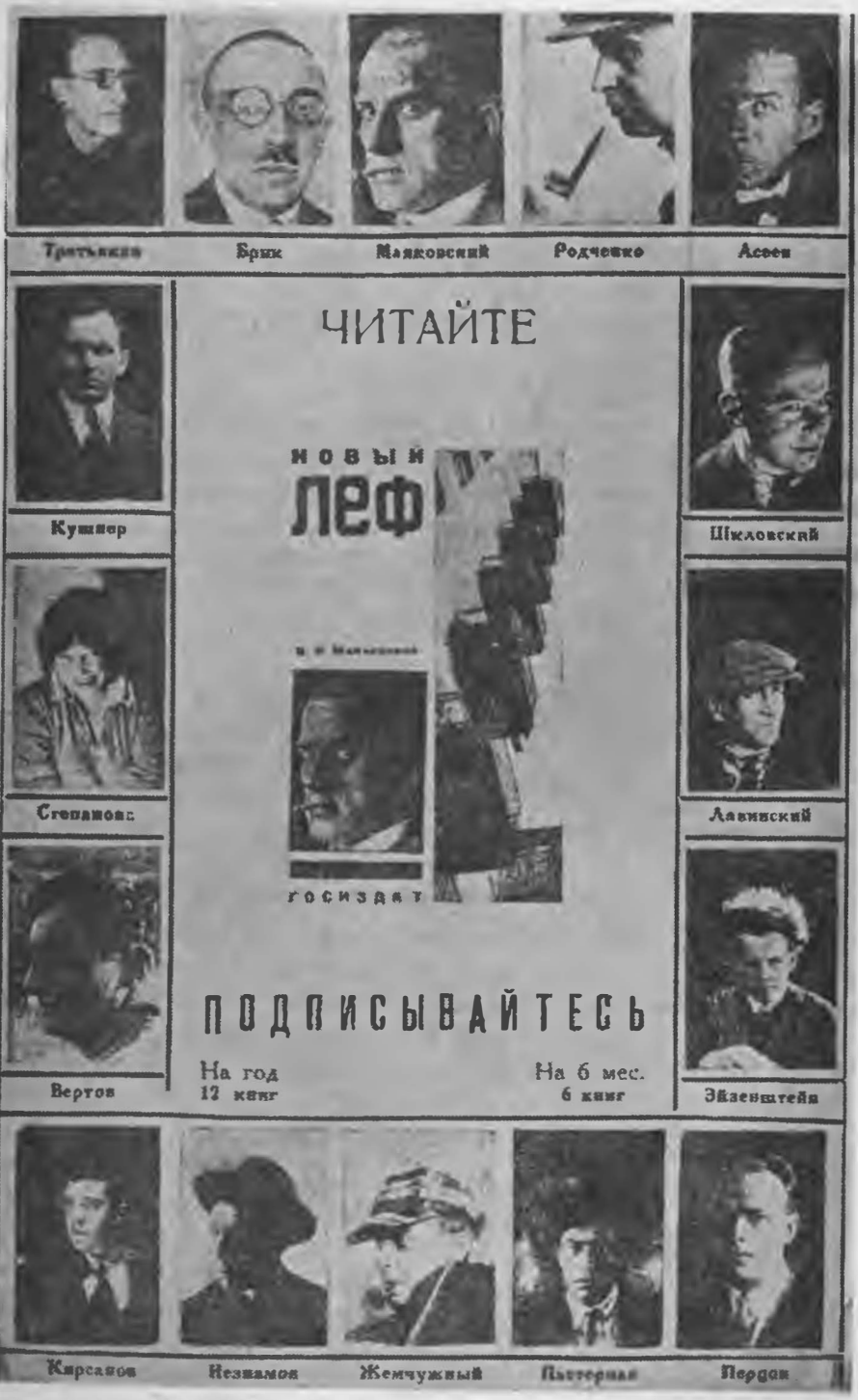
1920 ile 1932'de Sovyet Yazarlarının ilk kurultayı toplanıncaya kadar geçen süre içinde edebiyat (genelde sanat) alanındaki kümeleşmeler ve tartışmalara da kısaca değinecek olursak: Devrimden çok önce, işçilerin değil, başlarında A. Bogdanov'un bulunduğu bazı aydınların kurdukları «proletkült» örgütü 1917 1920 yılları arasında yaygınlık kazanmıştı. 1920'de Pravda'da çıkan bir eleştiriden ve Lenin'in gösterdiği tepkiden sonra, klasik mirası reddeden bu örgütte bölünmeler oldu. 1920'de «proletkült» ten bağımsız olarak kurulan «Tüm Rusya Proleter Yazarlar Birliği» (VAPP) içinde yer alan yazarlar da genelde proletkült'ün «kaba sosyolojik» anlayışı içindeydiler. 1925'te, bir başka işçi edebiyat örgütü olan «Rus Proleter Yazarlar Birliği» (RAPP) kuruldu. Gorki, Mayakovski, Aleksey Tolstoy gibi yazarları devrimin yol arkadaşları «paputçik» olarak nitelemekle ve özellikle de Averbach adında bir yazarın örgüte sekreter oluşundan sonra «diyalektik materyalist yaratıcı yöntem» kavramını sanatsal ürünü değerlendirmede tek ölçüt olarak ileri sürmekle birlikte, bu örgüt içinde, klasik mirasın öğrenilmesi gerektiği savları da kabul edilmiştir. Gladkov, Fadayev, Furmanov gibi yazarlar bu işçi edebiyat örgütleri çevresinde oluşmuşlardır. Şiirde Demyan Bednıy'i tek örnek olarak benimseyen ve «ya müttefik - ya düşman» savıyla gittikçe sekter çizgiye kayan RAPP örgütü, 1931'de bu kümeye katılan VAPP örgütüyle birlikte, 1932'de toplanan yazarlar kurultayından ve «diyalektik materyalist yaratıcı yöntem» kavramına karşı «sosyalist gerçekçilik» kavramının kurultayca onaylanmasından sonra etkinliğini yitirmiştir...

1921 yılında oluşan «Şerapion Kardeşler» adlı edebiyat kümesi, «yazarlık zanaatının tekniği»ni öne çıkarmış, «sanatta gerekli olanın güdümlü ideoloji değil, sanatsal ideoloji olduğunu» savunmuştur. Bu küme içinde yer alan başlıca yazarlar, Şklovski. Fedin, Vsevolod İvanov, Kaverin, Zoşçenko, Tihonov v.b.dır. 1923 yılında oluşan «Pereval/Geçit» adlı küme içinde yer alan yazarlar da bu yönde savlar ileri sürmüşlerdir.

Devrim sonrasının başlıca sanat hareketlerinden biri de Mayakovski'nin 1923'te çıkarmaya başladığı LEF (Sol Sanat Cephesi) adlı dergi çevresinde aynı adla doğan harekettir. Yaşamın edilgen olarak yansıtılmasına, edebiyatta psikolojizme karşı çıkan LEF'çiler, «olgu edebiyatı» kuramını ortaya atmışlar, yararcı, «üretimsel» bir sanatı savunmuşlar, anlatı alanında eskiz türünü; belgesel sinemayı, ajitasyon türlerini savunmuşlardır. Ekim

devrimi öncesi fütürist hareketle belli bir bağlantıyı sürdüren, «bilinç devrimi»nin «biçim devrimi» olmadan düşünülemeyeceğini ileri süren ve klasik mirası yadsıyan LEF hareketinin ilkelerini yaratıcılıklarında dar anlamda uygulayan sanatçıların ötesinde, Mayakovski ve Tretyakov'un tiyatro alanındaki eylemleri, sinema alanında Eisenstein, Vertov gibi sanatçıların yaratıcılıkları belli ölçülerde LEF ilkeleri içindedir. 1923 yılında şair Selvinski'nin kurduğu ve daha sonra sanatın öteki alanlarını da kapsayan «konstrüktivist» anlayış ise sanatçıyı bir mühendis, teknisyen olarak görmüş, «edebiyatta örgütlenmiş, rasyonalist akım» olarak sunulmuştur. Pek çok bakımlardan aynı görüşte olmalarına karşın, konstrüktivistler, fütüristlerin klasik mirası yadsımalarına karşı çıkmışlardır. Bu açıdan, Mayakovski'nin güdümlü, ajitasyon şiirlerine karşı, daha «karmaşık» ve daha «damıtılmış» şiir biçimleri önermişlerdir. Sanat dilini şematize eden, mantıklaştıran, makinalaştıran konstrüktivizm, en yetkin yansımasını mimari alanda bulmuştur. Yine Mayakovski'nin bazı şiirleri, Ehrenburg'un ilk romanlarını (Julio Jurineto, v.b.) ve Meyerhold tiyatrosunun biçimlerini konstrüktivist anlayışın ilkeleri içinde düşünmek gerekir. Fütürizm ve konstrüktivizm hareketleri, sanatta devrimcilik yenilikçilik ilişkileri açısından olumlu ve olumsuz yanlarıyla incelememiz gereken olgulardır.

19. yüzyıl başlarından 1917 devriminin sonrasındaki yıllara kadar Rus edebiyatının «devrim süreçleri içindeki» bazı belli başlı sorunlarına ve olgularına ancak çok kısaca değinebildiğim bu yazının başında da belirttiğim gibi, ülkemizin son onbeş-yirmi yıl içinde yaşamakta olduğu süreçlerin, yönelişlerin, çatışkıların, kaygıların, birbirinin karşıtı bazen özdeşi olan bireyciliklerin ve sekterliklerin edebiyat-sanat-kültür alanındaki boyutlarını, bugünkü durumlarını ve gelecekte alabilecekleri yönelişleri kavramak bakımından, 1917 devrimine ulaşan toplumsal süreçler ve devrim sonrası süreçleri içinde Rus ve Sovyet Rus edebiyatının olgularmı, çatışkılarını ve sorunlarını yakından ve ayrıntılarıyla kavramamız büyük bir önem taşımaktadır.



«Novy Lef» (1927-28) dergisinin çıkış ilanı.

VLADİMİR MAYAKOVSKİ (1893-1930)

KIRMIZI KASKETLİ KADET

Bir zamanlar küçük bir Kadet
yaşardı başında kırmızı kasket.

Nerde kırmızılık, nerde bizim Kadet
sayılmazsa özenle taktığı kasket.

Sonra duydu ki, başlamış devrim, hareket
hemen geçti başa o kırmızı kasket.

Kadet oğlu Kadet yaşarlardı saadet
içinde, baba Kadet ve dede Kadet.

Bir gün güçlü bir rüzgâr yiyince devlet
paramparça oldu küçük kırmızı kasket.

Anlaşıldı o zaman, kırmızı değil, karaymış musibet.
Devrimin kızıl kurduna yakalandı Kadet.

Herkes bilir bir kurt için nedir diyet.
Yeniyle, yakasıyla yedi onu bir güzel afiyet.

Unutmasın çocuklar öğrenirken siyaset
bir zamanlar yaşardı kırmızı kasketli bir Kadet.

(Çev: Erdal Alova)

SOVYET EDEBİYATINDAN NASIL ETKİLENDİM

HASAN İZZETTİN DİNAMO

Sanat Emeği dergimiz, bana Ekim devriminin yarattığı sanat konusunda sorular yöneltiyor. Sovyet edebiyatı konusunda da düşüncelerimi almak, bu edebiyattan etkilenip etkilenmediğimi öğrenmek istiyor. Derin olmamakla birlikte bunlar üstüne düşüncelerim, bilgilerim vardır, ben de bu küçük bilgilerim, izlenimlerim üstüne birkaç satır yazmayı görev biliyorum. Gerek Rus gerekse Sovyet edebiyatının benim üstümdeki etkisi büyük olmuştur, bütün Avrupa, giderek bütün dünya edebiyatını on beş yaşından beri gerek kendi dilimizden gerekse bildiğim yabancı dillerden okuduğum halde bu edebiyatlardan beni en çok etkileyen Alman Goethe edebiyatıyle Sovyet edebiyatı olmuştur. Rusya'da, Ekim devrimi sırasında bütün burjuva, küçük burjuva yazarları, şairleri, düşünürleri kapağı Avrupa'ya atmış, edebiyat dünyasını bomboş bırakmışlardı. Sovyet Rusya, bütün içerdiği ülkelerle birlikte şairsiz, yazarsız, düşünürsüz kalmıştı. Koca Maksim Gorki bile devrimin doğum sancıları içinde yükselen çığlıklara dayanamayarak ülkeden kaçmış, devrim ülkesinin kızıl alevleriyle dumanlarını sanırım Kapri adasmın kayalıkları üstünden seyredip durmuştu. Yıllarca sonra adanın balıkçıları çok büyük bir deniz kaplumbağası yakaladıklarında bunun kabuğu üzerinde Maksim Gorki adının kazmmış olduğunu görmüşlerdi. Dev kaplumbağasını Akdenizin serin güzelliklerine azat eden büyük hikâyeci, herhalde ruhundaki romantik özgürlük açlığını böylece gidermeğe çalışımş olacaktı. Ekim devrimini yazarlardan daha çok 14 yılının ünlü fütürist şairleri kutlamıştı. Bunların baş şairi olan Mayakovski, elindeki şiir olanağını işçi sınıfının yapmakta olduğu devrimin çok ağır koşulları içinde dev bir palanga gibi kullanmıştı. Marinetti'nin faşist erekler uğrunda yitip giden şiir kurallarından yararlanan Rus Fütüristleri arasından öne fırlayan Mayakovski, makinalı tüfek ateşlerini andıran şiirleriyle bütün devrimin sanat sesi olmuştu. Komün'ün ünlü şairi Eugén Potier'den sonra işçi sınıfının ikinci ünlü şairi olarak devrimin alevleri arasında boy vermiş, ancak, devrim ereğine ulaştıktan sonra kendi canına kıyarak herkesi şaşırtmıştı.

Sovyet Rusya gerçeği doğduktan sonra yazarsız, şairsiz bir ülke haline gelişi, baş yöneticileri çok düşündürmüştü. Hele Maksim Gorki gibi bir ilerici sanat devinin devrim bunalımı içinde kıvranan işçi sınıfını yalnız başına bırakıp Avrupa'ya kaçışı, yazarsız kalmış olan sosyalist edebiyatı büsbütün öksüz bırakmıştı. Sovyet rejiminden kaçıp birçok dünya ülkesine sığınmış olan burjuva, küçük burjuva yazarları, durmaksızın yeni rejime veriştiriyor, onu deccalin gelişi olarak anlatmağa çalışıyorlardı. Hele Merejkovski'nin Almancada çıkmış olan Antichrist (Deccal) adlı kitabı, yeni rejimi bir avuç suda boğmak istiyor, bu da Avrupalıları etkiliyor, yazarsız kalmış devrime sayısız düşman yaratıyordu. Devrimin en korkunç günlerinde Mayakovski devrimin baş şairi olmuş, şöyle haykırıyordu: Susunuz, hatipler / Söz senindir mavzer yoldaş! Devrimin en kanlı günlerini işçi sınıfının, köylü yığınlarının yanında geçiren Mayakovski, devrim başarı sağlayıp da kuruluş dönemi başladığında, kendini öldürmüş, hem Sovyet hem de burjuva dünyasını şaşırtmıştı. Hele köylü dünyasının şiirini vermekte olan lirik şiirler yaratıcısı Yesenin'in de kendini öldürüp yaşayanlar arasmdan çekilişi, Sovyet şiirini büsbütün öksüz bırakmıştı. Her iki şairin özel bunalımları sonucu, Sovyet sanat dünyasını bırakıp gidişi, yöneticileri acı acı düşündürdü. O zaman, işçi sınıfının kurduğu devletin şiirini de fabrika işçilerinin, özellikle işçilerin arasından yetişecek yetenekli kişilerin yaratabileceğini düşündüler. Proletkült davası arkasına da düşen yöneticiler, devrimin sanat boşluğunu böylece doldurmağa çalıştılar. Ortalık biraz durulduktan sonra cephelerde kavga vermiş olan militanlardan, askerlerden, işçilerden kimileri, başlarından geçenleri romanlaşmış anılar olarak vermeğe çalıştılar. Bu yapıtlar, Sovyet edebiyatının ilk ürünleri olduğu gibi bu edebiyatın temellerini sulayan ilk yaz yağmurları gibi bereketli bir yaratışın kapısını açtılar. Bu sırada güneydeki kazaklar bölgesinden yükselen Şolohov, Don ırmağı bölgesinin savaş destanını verdi. Durgun Don romanı, dört ciltte bütünlenerek dünyaca üne ulaştı. Himalaya gibi, kuruyan kanların kızıllığı arasından baş verip yükselmişti. Tolstoy'un Savaş ve Barış romanından esinlenilerek yazılmış olduğu anlaşılan bu dev roman, betimlediği bölgenin devrim süresince geçmiş olaylarını olduğu gibi alarak kullanmış, bu büyük gerçeğin sayfaları arasına hayal karıştırmaktan kaçınmıştı. Yazar, romanını yayınladıktan sonra, gerçekten sapmış sayfaların, olayların düzeltilmesi, tanıkların dinlenmesi için halkla toplantılar yapmış, yanlışları düzeltmeğe

çalışmıştı. Ben, bu romanın Moskova'da basılmış Almanca üç cildini ancak 1941 yılında Reşat Fuat'la, Suat Derviş'in kitaplığından alarak okumuş, büyük coşkunluk duymuştum. Tolstoy' un Savaş ve Barış romanının ancak özeti sayılabilecek bir bölümünü 1930 yılında okumuştum. Böyle yapıtlar yazabilmek uğruna canımı vermeğe hazırdım. Daha önce Fransız, İngiliz, Alman edebiyatının en büyük yapıtlarını okuduğum halde bu kerte etkilenmemiştim.

Şolohov'un üç büyük cildini okuyunca böyle yapıtlar vermeden gerçek bir edebiyatçı, sanatçı, romancı olmanın olanaksız olduğunu düşünmeğe başlamıştım. İşte, benim Kutsal İsyan yapıtım, Sovyet edebiyatından önceki Savaş ve Barış romaniyle Şolohov'un Durgun Don romanından esinlenilerek, hem de sonsuz bir tutkuyla esinlenerek yazılmıştır. Gerek Rus gerekse Sovyet yazarlarının romanları Napolyon savaşiyle Hitler savaşına dayanılarak yazılmıştır. Tarihin en büyük, en kanlı iki olayı gözönüne alınarak yazılmıştır. Sonra, Tolstoy ile Şolohov'un çizdiği yoldan giden gazeteci teğmen Konstantin Simonov, bütün kurtuluş serüvenini birkaç dev romanın kadrosuna alarak büyük savaş romanlarının sonuncularını dile getirmiştir. Simonov, yapıtlarını ondan daha önce yazdığımdan beni etkilememiştir. Onun güzel yapıtlarını kendi yapıtlarımı yazdıktan sonra okuyabilmişimdir. Sovyet şiirini ise 1930'larda henüz yirmi yaşındayken bölük pörçük bilenlerden dinlediysem de okuyamamıştım. Mayakovski'yi Nâzım dolayısiyle öğrenmiş, ondan da bir şeyler okumağa çalışmıştım. Düzyazı olarak da Türk edebiyatına aktarılmış pek az bir şeyler vardı. Maksim Gorki'den ancak Ana romaniyle birkaç hikâye okuyabilmiştim. Ancak, Tolstoy'un ilk büyük romanını bütün olarak 17 yaşında okumuş, çok etkilenmiştim. Ben, bu dev romanların etkisi altında, Kutsal İsyan romanını yazmadan önce dört ciltlik bir ulusal kurtuluş savaşı yazmayı tasarlamıştım. Bunda hayali kahramanlarla birlikte bütün gerçek kahramanları da yanyana kullanacaktım. Birçok dünya yazarı bu yöntemi kullanmış, çok sevimli roman kahramanları yaratmışlardı. Yunanlılar, İzmir rıhtımına çıktıklarında onlara ilk kurşunu atan Hasan Tahsin. Recep, (Osman Nevres) bana romanım için ideal bir kahraman olarak görünmüşse de onun güzel serüveni hemen oracıkta, birkaç adım ötede kanlar içinde bitiyordu. Yunan bayrak mangasının kurşunlariyle gövdesi dopdolu olarak oracıkta yatan Hasan Tahsin'den başka bir kahramanın daha Yunan taburuna kurşun attığı üstüne birkaç yanlış

tanıklık da yazılan anılarda ileri sürülüyordu. İşte, Anadolu'ya kaçıp kurtulduğunu, belki de vuruşarak öldüğünü sandığım bu kahramanı baş kahramanı yaparak yazacağım büyük romanın malzemesi üzerinde çalışırken Hasan Tahsin Recep'in, Yunan taburuna kurşun atan tek kahraman olduğu gerçeğine ulaştım. Yunanlılara ilk kurşunu atan kahramanı bulunca çok sevindim. Yazacağım roman böylece değişikliğe uğradı. Romanıma hiçbir hayali kahraman koymayacak, bütün yaşamış, döğüşmüş olan irili ufaklı kahramanları kronolojik olarak izleyecek, hepsine hakettiği yeri verecektim.

Böylece, yazacağım roman, hem bir kütle romanı hem de gerçekçi, belgesel bir roman olacaktı. Hayalî kahramanlar kullanarak gerçek kahramanlarm haklarını çalmağa hakkım yoktu. Sovyet edebiyatı, Napolyon savaşiyle uğraşıp romanlar vermekte olan devrim öncesi Rus edebiyatını yarata dursun birinci, ikinci büyük savaşlar da bu edebiyatı etkilemiş, bütün romancılar bu savaşlarm izlenimlerini vermek zorunda kalmışlardır. Bu yüzden de konusu savaş olmayan yapıtlar, savaş yapıtları kertesinde büyüyememiştir. Böylece Simonov, kocaman savaş romanlarıyle gelecek kuşakların yolunu kesmiştir. Simonov'un sert gerçekliğinde Tolstoy'la Solohov'un bireyleri daha çok ısıtan lirizmi yoktur. Yalnız, büyük yazar, romanlarını savaş muhabirliği edebiyatının kuruluğundan kurtarmasını bilmiştir.

YİRMİALTILAR BALADI

Söyle, şair, şarkıyı
Söyle
Gök bezi mavidir
Öyle
Denizin de şarkıdır mırıltısı
Mırıltı...
Yirmialtı onların sayısıydı, yirmialtı
Mezarlarını kumlar saklamaz
İkiyüz yedinci verstada
Kurşuna dizildiklerini
Kimse unutmaz
Denizin ardında
Orda
Havada dolaşan duman
Görüyor musun kum altında
Kalkıyor Stepan Şaumyan
Kumlu çöl tenha mı tenha
Bak, orda elli el daha
Kalkıyor küfünü silkerek
Diyor yirmialtılar:
«Bakû'ya gitmemiz gerek
Bir görelim durdukça duman
Nasıldır bizim Azerbaycan»
Gece,
Bir kavun misali
Yuvarlatıyor ayı
Dalgalar yalıyor kıyıyı
Tam böyle bir gece
İngilizler
Onları kurşuna dizdiler.

Sosyalizm uğruna
Haydi kalk
Ayağa kalktı bütün halk
Çarlığa karşı

El ele
Hem köylü hem de amele
İliç vardı Rusya'nın orda
Beylerin başına çekiç
İndiren atamız İliç
Kafkas'taysa burda
Bunlar
Bunlar vardı, yirmialtılar
Gece karanlığı hafifçe
Hafifçedir o, bu gece
Bakû üstünde uçuyor karaltılar
Yirmialtılar
Yirmialtılardır bu karaltı
Yirmialtı.
Hışıldayan
Ne yel, ne duman
Konuşuyor dinle, Şaumyan:
«Caparidze, sen hele bak
Köylünün elinde toprak
İşçinin elinde
Ekmek
İktidar onların demek
Bak, petrol kuyuları işler
Her yerde trenler, gemiler
Her yerde bunlar dolaşır
Ve kızıl yıldızı taşır.»
Çaparidze diyor :
«Evet
Bu büyük, pek büyük nimet
Görülüyor ki emekçiler
Tamamiyle güce ermişler.
Gece, bir kavun misali
Yuvarlatıyor ayı
Dalgalar
Yalıyor kıyıyı
Tam böyle bir gece
İngilizler
Bizi kurşuna dizdiler
Sosyalizm uğruna
Haydi, kalk
Ayağa kalktı
Bütün halk

Çarlığa karşı
El ele
Hem köylü hem de amele
İliç vardı Rusya'nın orda
Beylerin başına çekiç
İndiren atamız İliç
Kafkas'taysa burda
Bunlar
Bunlar vardı, yirmialtılar.
Bakû'nun üstünme
Şafak sökmeye başlar
Sustular artık
Aziz karaltılar
Kimi alnından yaralı
Kimi göğsünden
Dönüyorlar
Mezarlarına Bakû'den
Söyle, şair, şarkıyı
Söyle
Gök bezi mavidir
Öyle
Denizin de şarkıdır mırıltısı
Mırıltı...
Yirmialtı onların sayısıydı
Yirmialtı

1924

(Çev: Lel Starostov)

MEYERHOLD ÜSTÜNE ANILAR

NAZIM HİKMET

Bence Meyerhold, Chaplin ve Picasso'nun yanında zamanımızın en büyük sanatçılarından biri sayılır. Tüm becerilerini, Ekim devriminin başlangıcından beri, hiç çekinmeden devrimin ve proletaryanın hizmetine sunan — Meyerhold ve Mayakovski gibi — sanatçılara hayranımdır.

...Meyerhold'un önce Türk tiyatrosuna olan etkisi yalanlanamaz. Bu etki, tüm Rus tiyatrosunun Türk sahnesine yaptığı etkiler bütününün tamamlayıcı unsurudur. Bu oldukça ilginç bir süreçtir. Çünkü yirmili ve otuzlu yıllarda Rus tiyatrosu 3 ana akımıyla, küçük tiyatro, sanatçılar tiyatrosu ve Meyerhold tiyatrosu, Türk tiyatrosunu olağanüstü etkisi altına almıştır.

Türk tiyatrosunun kurucularından ve gayretli teşvikçilerinden Muhsin Ertuğrul, sanatçılar tiyatrosunun edindiği tecrübeleri Meyerhold'unkiyle başarılı bir şekilde birleştirmesini bilen bir kişi idi. Kendisi birçok kere Sovyetler Birliği'ni ziyaret etmişti, Meyerhold ve Stanislavski'yi şahsen tanıyordu; onların anlatım şekillerinin — her ne kadar birbirlerinden oldukça ayrılsalar da, sentezi Türk tiyatrosunun kurucusunun yapıtında gerçekleşiyordu.

Meyerhold ile ilk karşılaştığımda Doğu-Emekçileri Komünist Üniversitesi'ndeki Öğrenci Derneğinin yöneticisi idim. O Üniversitede okumaktaydım ve arkadaşlarım beni yönetici olarak seçmişlerdi. 60 ulus bu üniversitede temsil edilmekteydi ve biz ulusal kökenlere göre, dramatik sanatla uğraşan acemi-grupları kurmaya karar vermiştik. Bana Başkır, Özbek, Kore, Çin gruplarının sorumluluğu verilmişti. Meyerhold'u bulup, ondan bize yardım etmesini rica etmek aklıma geldi. Neden Meyerhold'a gittim? Onun sanatsal konsepsiyonu bizimkine en yakın olanı gibiydi, ve gereksinim duyduğumuz asıl politik eğilimli tiyatroyu yaratmamıza yardımcı olabilirdi. Onun, eserlerini hem Rus hem de Doğu geleneklerinden çıkarak yazdığını kavramıştım. En çok benimsediği görüşlerden biri her ulusal tiyatronun, halkın tiyatro geleneklerinin ve folklorunun kendine özgü özelliklerini dikkate alması ve gerçekten yeni bir anlatım şeklini, emekçi seyirciye yabancı olmayan, onu ulaşabilecek şekilde geleneksel unsurlarla kaynaştırmasının gerekli oluşu idi.

Bir asker kasketi a la Budjonny, dolak, eski bir kaput-çok sevdiğim önemli şeyler-, bu kendimi Meyerhold'a tanıştırdığım günkü üniformamdı. Bize başka, yeni şeyler vermiş olmalarına rağmen, kalbimizde yatan o eski romantik giysileri hâlâ taşıyordum.

Aramızda iç savaşa katılmış adam az değildi ve herbirimiz Rusya'da olanların kendi vatanında da olduğunu görmeyi düşlüyordu. Evet, o en güzel en kıymetli üniformaydı. Hiç smokin giymedim, fakat bir elbise giymeden de yapamazdım, ama o da bir asker kasketi veya kaputu ile kıyaslanamaz.

Sonraları Meyerhold hakkında, yanına yaklaşılmaz, kendini beğenmiş dediklerini duydum, yaptıklarının çok iyi bilincinde imiş.

Hayır, tam tersiydi. Beni hemen kabul etti ve samimiyetin, kalptenliğin ta kendisiydi. Halbuki dinleyeceği adam basit bir öğrenciydi ve ona öğrenci derneğinin yöneticisi olduğunu bile söylememişti. Meyerhold bana sorular yöneltti, cevaplarıma kulak verdi. «Süpürge» tiyatrosu kurulduğundan beri sıkı bir dostlukla bağlandığım, çok yetenekli bir adam olan rejisör N. Eck'i bize gönderdi.

Bizim Asya sanatının, Matis gibi ustaları etkilediğini, Meyerhold'unki gibi bir sahne sanatında kök salmış olduğunu görmekle övünürüm. Heyecanlanır ve duygulanırım, çünkü bu etkiyi onun sahnelemelerinde şahsen hissettim ve ayrıca onun bu konuda nasıl düşündüğünü de biliyorum. Asya kültürümle övünürüm. Meyerhold bu kültürün erbabı idi. Asya tiyatrosunu sever, kıymetini bilir ve anlardı. Yalın stil olarak değil, Asya kültürünün belli başlı bakış açılarını alıp uygulardı.

Puşkin'in fikirlerine sadık kalarak, canlandırılan sahnelerde duygusal olasılığa ulaşabilme isteğiyle, gerçek arzulara şekil verebilmek için çeşitli ve anlatımı kuvvetli yöntemler arıyordu. Böylece, ortaya koyduğu sorunlar bakımından zengin ve doğrudan doğruya halktan gelen, yeni zamanın seyircisine göre biçilmiş oyunlar yarattı.

Meyerhold bir çok kere kendi tiyatrosu ile, ona günümüzün karmaşık ve verimli tiyatro kültürüne anlam vermekte yardımcı olan, Doğu tiyatrosu arasındaki derin bağlılığın üstünde durmuştur. Puşkin'in doğru olarak ileri sürdüğü «tiyatro pazar yerinde doğmuştur» tezinden çıkan Meyerhold, bu sanatın demokratik aslını unutmadan sık sık aynı görüşü savunmuş ve Asya

tiyatrosunun folklor gelenekleri açısından zenginliğinin farkına varmıştı.

Asya tiyatrosunun eşsiz yalınlığına, kısa ve öz isabetliliğine, doğallığına, hareketlerin canlılığına ve sahnelenişine ve kayda değer anlatım olanaklarına hayrandı.

Aynı zamanda bu tiyatronun epik ve lirik karakterine, duyguların yoğunluğu ve natüralizmin tam karşıtı sahneleme anlayışına, fakat halk oyunlarına özgü ve Shakespeare'in de sevip takdir ettiği maskaralığa, komikliğine de hayrandı.

Meyerhold'un Shakespeare Tiyatrosu hakkındaki düşüncelerinde Japon ve Çin tiyatrosuna benzerlikler olması şans eseri değildir. Güzel halk oyunlarının gelenekleri ve ritmi onu coşturuyordu. Ve o, oriyantal tiyatronun ritmik çeşitliliğini, onun görülebilendeki, müzikteki, mimikteki, anlatım bölüşümündeki ve hareketliliğindeki şaşılacak birliğini, bir halk komedisinin veya trajedisinin uyandırdığı duygusallığı öylesi güçlendiren birliği kavramakta gerçekten kusur etmemiştir.

...Çoğu yeni yazmaya başlayan genç dramcılarla beraber çalışmaya her zaman hazır olan Meyerhold, tiyatronun kuramsal yenileyicilerinden biri olarak gördüğü Puşkin'in ve onun dramının hayranı olan Meyerhold, Gogol'ün Mayakovski'nin, Puşkin'in ve Sovyet yazarlarının eserlerini sahneleyen Meyerhold, gerçekten onun yazarı olan Shakespeare için yaratılmış gibiydi. «Hamlet»ı sahnelemenin onun için, bütün hayatı boyunca koruduğu ve diğer bir sürü çalışmanm arasında gerçekleştirmeye uğraştığı, hazırlandığı bir düş olduğunu söylemesi şans eseri değildi.

Büyük çağımızın eşsiz karakteri, korkunç krizleri ve değişimleriyle beraber, dikkatimizi Shakespeare'nin üzerine çekiyor. Sentetik bir sanata nasıl da ihtiyacımız var! Toplumumuz önümüzdeki yedi senede bir başka değişiklik daha yaşayacak. İnsanın büyüklüğü çok etkili bir şekilde artacak. Bu çağa değer bir şekillenmeye erişebilmek için Shakespeare'i ve Meyerhold'un bize sunduğu olanakları okuyup öğrenmeliyiz.

Çeviren: Rasin Güçhan

Demokratik Alman Cumhuriyetl'nde yayınlanan 'Sinn und Form' Dergisinde çıkan bu yazı Türkiye Akademikerler ve Sanatçılar Derneği'nin hazırladığı Nazım Hikmet Kataloğundan alınmıştır.

EKİM DEVRİMİ SANATI

CANAN ÇOKER

«.... 25 Ekim 1917 ile
Yeni bir tarih başlar»

1917 Ekiminde —yeni takvimle Kasım 7'de— Devrim gerçekleşti. Devrimci sanatçıların coşkuyla karşıladıkları bu olay, eski düzene karşı nefretlerinin ve endüstrileşme temellerine dayalı yeni düzene kucak açışlarının simgesiydi. Uzun yıllar burjuva zevki ve alışkanlıkları yüzünden bu öncü sanatçıların araştırmaları, buluş ve yaratıları alaya alınmış, yararsız aptallıklar olarak yadsınmıştı. Aleksey GAN şöyle der sanatları için «Uzun bir süre kapitalizm onu yeraltında çürümeye terketmişti. O, proleter Devrim tarafından özgür bırakılmıştır.»

DEVRİM ÖNCESİ DURUM

Devrim hazırlığı sırasında sanat alanmda daha çok alışılmış, akademikleşmiş zevk ve anlayışların eleştirisine yönelik çabalar gözlenir. Ressam ve şairlerin sıkı işbirliğiyle sanatsal bir dönüşümün ortamı hazırlanmaktadır. Mimar - Ressam EL LİSSİTZKİ bu dönemi şöyle anlatır:

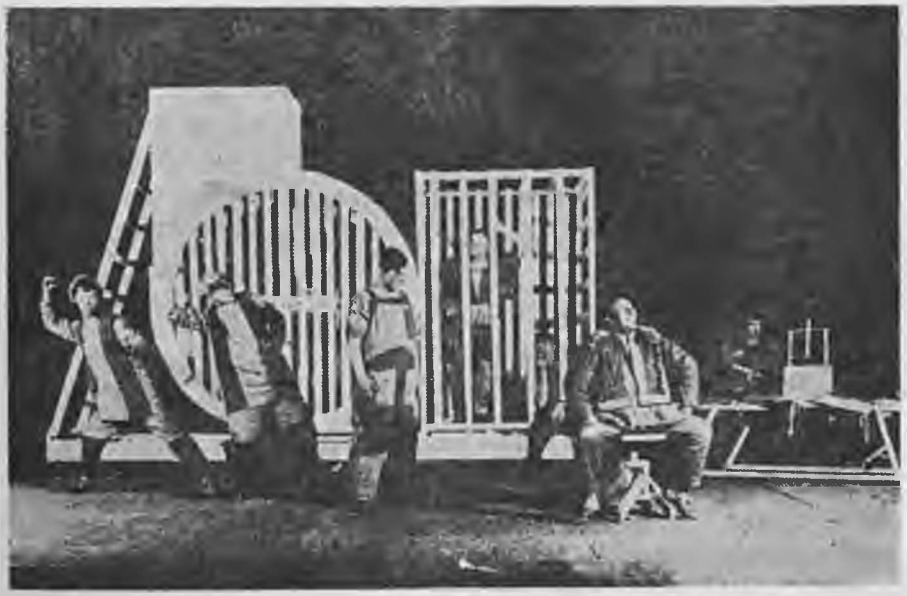
«Rusya'da bizimle birlikte yeni bir devinim, 1908'lerin ilk günlerinde ressam ve şairlerin yakın ilişkisiyle başladı. Şairler, şiirlerini litografi kalemiyle yazıyor, ressamlar bunlara desen ve kolajlarını ekliyorlardı. Olanakların kısıtlı olması nedeniyle çok az sayıda elle çoğaltılan bu resimli şiirler, yine elle ciltleniyor ve zımbalanıyordu. Bu ciltler renkli kolajlarla kaplanıyordu. Hlebnikov, Kruçyonıh, Mayakovski, Asayev'in arasında ressam olarak Maleviç, Natalya Gonçarova, Rosanova, Popova ve Burliuk vardı.»

1910'larda Fütürizm Rusya'da gelişti. Mayakovski ve Burliuk tarafından yayınlanan «Burjuva Zevkinin Suratına Şamar» adlı Fütürist bildirilerini, 1912'de Moskova sokaklarında dağıttılar. Bunun hemen arkasından Fütürist şair ve ressamların sokak gösterileri başladı. Ressam Gonçarova ve eşi Mihail Larionov, Mayakovski ve David Burliuk ellerinde sebze ve çiçeklerle, yüzlerinde cebir sembolleri boyanmış, düğme iliklerine turplar takılmış olarak caddelerde, sokaklarda dolaştılar. Bu olay, daha sonra «13 Numaralı Kabarede Dram» adlı bir film olacaktır.

Şairler Fütüristken, ressam ve heykelciler de sanatlarının Kübo-Fütürist olduğunu bildirdiler. «Gençlik Birliği» tarafından düzenlenen bir tiyatro gecesinde şair ve ressamların işbirliğinin en güzel örneği verildi. Mayakovski'nin «Vladimir Mayakovski Tragedyası» adlı fütürist oyununun dekorları ressam Filonof tarafından yapılmıştı. Şair Kruçyonıh'ın yazdığı «Güneşe Karşı Zafer» ise Mathuişin tarafından bestelenen bir fütürist operaydı ve dekorlarını ressam Maleviç yapmıştı. Her iki oyun da 1913 yılında bir akşam Petrograd Luna Park Tiyatrosunda sahneye kondu. Bu oyunlarda şairler kadar ressamlar da dekor ve kostümlerinde «Burjuva zevkinin suratına şamar» indirmekteydiler.

1. Dünya Savaşı sırasında Rusya, kendi içine kapanmış ve burjuvalarla, yöneticilerin mantıklı bulduğu savaş içinde, sanatçılar mantık -dışındalığı yeğlemişlerdi. Almanya'da da savaşa karşı eylemler düzenleyen Dadacılardan farklı olarak Ruslar anlam-dışılığın sistemini kurmuşlardı. Özellikle soyut sanatın babası sayılan ressam Maleviç, sanatına yeni kuramsal yapılar araştırıyor, şairler anlamsız ses ve söz dizeleriyle sokak dilini kullanıyor, tiyatrolarda «kılıksız» oyuncular kuklamsı hareketlerle yozlaşmış bir toplum içinde kendilerine «uygunsuzlar» olarak bakanların karşısında alaya alınmalarını acımasızca anlatmaya çalışıyorlardı.

Bu dönemde ressam ve şairlerin toplandıkları bir kahve vardı:



Meyerhold «Tarelkin'in Ölümü» Dekor ve kostüm: Vorvoro Stefanovo

«Café Pittoresque». Burada oluşan, doğan düşünceler eyleme dönüşüyordu. Petrograd'da yine bir sokak gösterisine şairler, oyuncular, ressamlar, yazarlar katılmış ve renkli, boyalı kamyonlarla küme küme Nevski Prospekt'e doğru ilerlemişlerdi. En arkada, yanlarına «Dünyanın Başkanı» yazılmış bir kamyonda kamburunu çıkartarak bir asker kaputu içinde şair Hlebnikov geliyordu. Devrim öncesi ve savaş dönemi Rusya'nın öyle çılgın bir havasıydı ki bu, bütün öncü sanatçılar büyük bir iyimserlik ve güçlülük duygusuyla yeni bir dünyanın kıyısında duruyorlarmış gibi başdöndürücü bir coşkuya kapılmışlardı. Oysa ki, bu düş değildi. Birkaç yıl sonra bekledikleri gerçekleşecekti. Tatlin ve Yakulov tarafından düzenlenmiş olan bu küçük kahveye yine de, her zaman mor ceket ve gömlek giyerek, düğme iliklerine kaşıklar takıp, küfür eder gibi şiirlerini görkemli baş sesiyle haykıran Mayakovski'yi dinlemeye zengin hanımlar ve beyler geliyordu. Çoğu kez kavgalarla ve polisin karışmasıyla biten geceler, basında «Fütürist zırvalıkların» gösterilerine kesin bir son verildiğine dair haberlerle yansıtılıyordu.

Tatlin ve Yakulov kahveyi, boşluğun (espasın) sınırlılığını yok etmek ister gibi tavanlarda, duvar köşelerinde asılı konstrüksiyonlar kullanarak süslemişlerdi. Tatlin'in «Gerçek espas mekân içinde, gerçek materyallerle» oluşturduğu ve çeşitli planların, ışıkların yardımıyla hazırladığı bu dinamik dekor seyirciyle öylesine içiçe olmalıydı ki sahne, seyirciye oyun gibi gelmeliydi. Tiyatroda «yabancılaşma» amaçlarına yardımcı olan bir davranış daha o zamanlardan biçim bulmaya başlamaktaydı. Daha ilerde göreceğimiz gibi yüzyılımızın önemli, yeni buluşlarının temelleri ve ilk örnekleri bu ülkede atılmış oluyordu. 1917'de Ekim Devrimi gerçekleştiği zaman sanatçılar yeni bir dünyanın kıyısında durdukları konusunda düş görmediklerini anladılar.

VE DEVRİM YILLARI

Devrimi umutla bekleyen ve tüm sanat çabalarını, eylemlerini savaşa ve burjuva sınıfına karşı yönelten sanatçılar, dünyanın bu ilk sosyalist devrimini coşkuyla karşıladılar ve hemen toplumsal rollerini kavrayarak her görevi üstlenmek üzere devrime katılmaya koştular. Kendilerini bu yeni toplumun gelişmesine katkıda bulunacak üyeler olarak kanıtlamak amacındaydılar. Devrim propagandası işinde bu nedenle, sanatçıların büyük görevler aldıkları izlenir.

«Herşeyden önce burjuva sisteminin iğrenç birliğiyle güçsüz

ve gereksiz bir iletişim aracı olan dikdörtgen tuvalin yetersiz olduğunu» bildiriyorlardı. Ve Mayakovski'nin «Sokaklar boyanmak içindir, köprüler ve alanlar ise eylemin açık arenalarıdır. O sokakları fırçanız, alanları paletiniz yapın» çağrısına uyuyorlardı. Zaten ressamlar, sanatlarında dikdörtgen tuval içinde yanılsamalı gerçekliğin verilişine karşı, yeni, gerçekçi anlatım yolları araştırıyorlar ve taklidi imitatif, betimsel resim tekniğini yadsıyorlardı. Sergey Ayzenştayn şöyle yazar:

«Ana caddede kırmızı tuğlalar beyaz boyayla kaplanmıştı. Bu beyaz boyalar üzerinde yeşil daireler, portakal rengi kareler ve mavi dörtgenler vardı. Burası 1920'de Vitebsk'ti ve Kasimir Maleviç'in fırçası bu kırmızı tuğlalar üzerinden geçmişti.»

«Ölü sanat mozelelerine gereksinimimiz yok bizim. Ama insan ruhunun yaşayan üretim yerlerine, caddelere, tramvaylara, fabrikalara dükkanlara, işçi evlerine gereksinimimiz var» diyordu Mayakovski, 1918'de Narkompros kısa adıyla bilinen Halk Eğitim Komiserliği Güzel Sanatlar Bölümü İZO tarafından düzenlenen bir açık tartışmada konuşurken. Bu açık tartışma, geniş işçi kitlesi adına Kışlık Saraya el konması nedeniyle yapılıyordu ve tartışma konusu da «Tapmak mı, yoksa fabrika mı?» idi. Mayakovski'den başka, İvan Puni ve Osip Brik de konuşmacılar arasındaydı. Ressam Puni, ortaçağ Avrupasında sanatçının ve sanatın konumunu açıklamış ve «Sanatçı bir kurban, yapıtı da bir tapınma aracı değildir. Biz artık yeni proleter sanatın yolunu gösteren materyal kültürüne sahibiz. Ve sanatta tümüyle yeni bir alan başlamalıdır. Proleter yeni evler, sokaklar, gündelik nesneler yaratacaklardır.. Proleterlerin sanatı tembelce, saygılı sözlerin söylendiği kutsal türbeler değildir. Ama yeni sanatsal şeylerin üretildiği bir fabrikadır, bir iştir..» demişti.

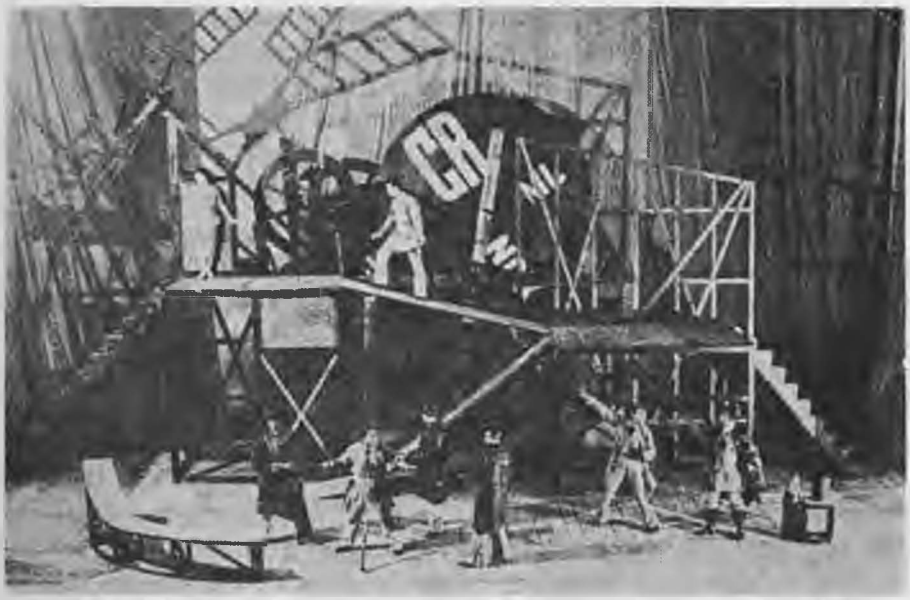
Bunları söyleyen sanatçılar gözleri önünde dünyanın değiştiğini gözlemişlerdi. Ve kendi elleriyle kuracakları yeni topluma özen gösteriyorlar, hizmet etmeyi reddettikleri burjuva sınıfının sanatının, yeni toplumu kuracak olan proleter sınıfa yararlı olamayacağını kavrıyorlardı. Bu çok genç ve sayıca az sanatçı topluluğuna düşüncelerini gerçekleştirecekleri olanaklar tarihte ilk kez veriliyordu. Yaşam ve iletişim koşullarının yetersizliği, 1. Dünya Savaşının ve ülkede iç savaşın zor koşulları altında öyle bir dönem yaşanıyordu ki «Bir avuç ressamın 150 milyonluk bir topluma elle haber ulaştırmaya çalıştıkları bir dönemdi.» Rus Telgraf Ajansı yani bugünün Tass ajansı gibi bir kurum adına ROSTA afişleri yapıyor, boş dükkan camlarına, duvarlara, direk-

lere yapıştırıyorlardı. Bunların bir çoğu gerçekten sanat yapıtı denli güzel şeylerdi de. Giriştikleri iş ise yüreklilik isteyen bir çabaydı. Dört yıl boyunca bu bir avuç sanatçı, devrim Rusyasında sanatsal ve kültürel seferberliğe katıldılar. Ülkelerinin her yanında milzeler açtılar, yeni programlara temellenen okul sistemleri kurdular, Ekim ve Mayıs kutlamalarında alanları düzenlediler, devrim propagandası için Ajit-tren ve vapurları hazırladılar, kısaca atölyelerinin karanlık köşesinde eskimiş sistemlerle tuval boyayan akademik sanatçılara karşın, devrime gerçek katkılarını gönülden vermeye çalıştılar.

Sanatın bütün dallarında kollektif çalışma ilkesiyle işçi-sanatçı birlikteliğini örneklediler. 20'lerde sanat alanında attıkları temellerle dünya sanatını sarstılar ve pekçok gelişimin ilk örnekleri, babaları olma hakkını kazandılar.

DEVRİM KUTLAMALARI VE YENİ MİMARÎ POLİTİKASI

Devrimin ilk kutlama yılında ülkenin her yanında gösteriler yapıldı: Kiev, Vitebsk, Moskova, Petrograd. Ressam Natan Altman ülkenin hâlâ başkenti olan Petrograd'ı düzenleme işini üstlenmişti. Kışlık Sarayın önündeki büyük alanı seçti ve ortadaki dikilitaşı tabanından tepesine dek yükselen soyut, fütürist konstrüksiyonlarla donattı. Aynı biçimler alanın çevresindeki yapıların yüzeylerinde de yinelenmekteydi.



Meyerhold tiyatrosu «Yüce Gönüllü Boynuzlu» Moskova 1922 Dekor: Lulbov Popova

İki yıl sonra yani 3. Devrim kutlama yılı ise gerçek bir gösteriydi. «Kışlık Sarayın zaptı» yeniden canlandırılacaktı. Alan Tiyatrosunun ilk örneklerinden olan bu olayda Altman, Puni, Bogoslavskaya gibi sanatçılar çalıştı. 6000 Petrogradlı gönüllü olarak etkin görev aldı, 100 000 kişi izledi gösteriyi. Neva nehrinde **Aurora** zırhlısı demirlemiş, tüm donanımıyla bir tabur Kışlık Sarayın zaptını Petrogradlı işçi ve köylülerle yeniden gerçekleştirmekle görevlendirilmişti. İki sahnenin arkasında Altman'ın soyut desenleriyle süslenmiş ve ışıklarla gökyüzüne yansıyan yüksek ark önünde 50 adet Kerenski kuklası elbise provasındaki jestlerle yer almaktaydı. Alt sahnede ise bir yandan Kızıl Ordu giriyor, diğer yandan ise düzenli sırası ve tören giysileri içinde Beyaz Ordu yer alıyordu. Kızıl Ordunun Beyaz Orduyu yenmesini halkın coşkulu dalgalanması izliyordu. Ve sonunda tabur, Sovyet Devriminin zaferini seslendirmek için ziller, davullar ve düdüklerle kamyonlara binmiş binlerce Petrogradlıyla birlikte Kışlık Sarayın kapılarına yöneliyordu....

1918'lerde başlayan bu tür kitle gösterilerinde devrimci sanatçılar kollektif bir çaba gösteriyorlardı. 1922 Kasımında Bakû'de yapılan benzer bir olayda fabrika sirenleri, vapur düdükleri, bir makinalı tüfek ve iki topçu taburunun ayrıca binlerce seyircinin korosu eşliğinde şairler, şiirlerini alanlarda okuyorlardı. İşçi-Sanatçı birlikteliğinin yeni bir örneğiydi bu.

1918'de Lenin devrimci kişiler, sanatçılar ve düşünürler için anıtlar yapılması kararını verdi. Ancak çoğu eski tarz anıtlar olan ve alçıdan yapılan bu yapıtlar zamana dayanamadılar ya da beğenilmediler.

1919'da Narkompros, Vladimir Tatlin'e 3. Enternasyonal Anıtının yapımını verdi. Bu konstrüksiyon çağdaş mimariye, sinemaya, tiyatro dekorlarına etki etmiş bir anıt olacaktır. 1919 yılında üç yardımcısıyla çalışmaya başlayan Tatlin anıtının tahta ve maden kullanımıyla bir maketini hazırladı. Moskova alanına dikilecek olan bu anıt sokaklarda gezdirildi ve 8. Sovyet Kongresi sırasında sergilendi. Ancak o dönemde böyle bir konstrüksiyonu gerçekleştirebilecek teknoloji yetersiz olduğundan, gerçek yerine kurulamadı. Tatlin anıt projesini şöyle anlatır:

«Resim, heykel ve mimarinin, yani sanatsal biçimlerin arı (pür) birliği. İşte, kültürün en güç sorunlarından birinin çözümlenmesi; arı yaratıcı biçimle, yararlılığın birleşimi. Yalnızca bölümlerinin / oranlarının dengesiyle bir üçgen prizma, Rönesansın en iyi anlatımıdır. Spiral biçim de devrimi başarmış olan bizim

ruhumuzun en iyi anlatımıdır.»

Tatlin'in anıtı dinamik bir biçimdi. Eğer Devrim zaferini anlatmak için yararsız bir anıt dikilmiş olsaydı, yeni ekonomik düzene yakışacak mıydı? O nedenle, gerek iç ve gerek dış yapısında devingendi anıt.

Tatlin, daha 1913'lerde tuval üzerine resim yapmaktan vazgeçerek «rölyef» ve «rölyefe karşı» adını verdiği üç boyutlu konstrüksiyonların yapımma başlamıştı. Bu amacında resmin ve heykelin dar kalıplarını ve sınırlarını yıkmak ve «gerçek espasta gerçek materyallerin» kullanımında odaklanmak isteği vardı. Kendisinin, değişmek zorunluluğunda olan bir toplumun sanatçısı olduğunu biliyordu. Dünyayı salt yorumlamak için değil, gerçekten onu değiştirmek gerektiği konusundaki filozofik çağrıya yanıt arıyordu sanatında. Bu anıtla da Tatlin, kendi kuramı olan mühendis-sanatçı tipini örneklemiş oluyordu. Çeşitli hızlarda döner odalar, toplantı ve konferans salonları, sinema ve propaganda merkezleriyle kinetik bir mimari yapı olan Tatlin'in kulesi, daha sonra dünya mimarisinin en önemli ve en etkin ilkelerini içerdiğinden, çağdaş bir prototip durumuna gelecekti

Rusya'da o dönem yapılarında Tatlin'in mimari ilkeleriyle bağlantılı bir üslûp kullanılmaya başlanacaktır. Tatlin, biçimlerin değişmezliğini, oranların yalnızca matematiksel bir maksimum ekonomiyle, gereçlerin uygun kullanımında oluşabileceğini açıklamak istemekteydi. Öğrencisi Annenkov bu kuramı nasıl açıkladığını anlatır:

«Rembrandt'ın 'Çuhacılar' adlı resminin röpodüksiyonundan bir parçayı özenle keser ve bir kâğıda yapıştırırdı. Orijinal resmin oranlarını inceltir, uzatır yada kalemiyle keyfi olarak boşlukları doldurduktan sonra, Tatlin, herşeye karşın değerlerini koruyan Rembrandt resminde bu keyfi değişiklikler ne olursa olsun zarara yol açmasın isterdi. Sonunda saatini açar, küçük dişlilerin ve çarkların mükemmel mekanizmasını hayranlıkla izler, vidaları zorlukla söker ve onları başka yerlere takmaya çalışırdı. Birdenbire bir sarsıntıyla bütün saat mekanizması masanın üzerine saçılırdı. Bu da kuşkusuz, saatin sonu demekti. Tatlin gerçekte şunu açıklamak istemekteydi. Sanat göreceliydi, mekanikler ise saltık.»

Tatlin'in materyal kültürü olarak tanımladığı ve materyallerin birer bildiri olduğu görüş ve ilkelerinin sanat gelişimine çok yönlü yansımasını izleyeceğiz. Mimari alanda Konstrüktivist ilkelere göre yapılmış başkaca örneklere gelirsek; Vesnin Kardeş-

lerin 1923'de yapmış oldukları Pravda Gazetesi projesi, Lissitzki'nin 1920 tarihli Lenin'in kürsüsü, Leonidov'un 1927'de Lenin Enstitüsü projelerinden söz etmek gerekir. Lenin'in mozelesi de yine aynı yöntemler doğrultusunda Şusev tarafından yapılmıştır. Ayrıca aynı mimar Dnieprpretrovsk hidro elektrik santralını da yapmıştı. Bunun yanında uçan kentler, yatay gökdelenler, nehirler üzerinde yerleşim merkezleri gibi tasarımlar, çevresel mimari girişimlerine ve kentleşme sorununa yeni çözümler olarak ele alınmalıdır. Batılı yazarlarca ütopik olarak ele alman bu tasarımcılar ve sanatçılar tarafından düşünülen sanatsal alandaki yenilikler 50 yıl sonra gerçekleştirilmektedir. Akıllara durgunluk verecek denli çağdaş ve öncü düşünceler ancak 1920'lerin ortamında oluşabilirdi yine de. Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Rietveld gibi çağdaş mimarlara en büyük etkiyi yine bu «romantik ve ütopik» olarak suçlanan kişiler yapmıştır. Ancak bu yabancı mimarlar daha sonra Rusya'ya davet edilerek mimari yapıtlar kurdular ve mirası asıl sahibine verirken gerçek kuruculara saygılarını vurguladılar.

Lenin 1919'da Komünist Parti kongresinde yeni demokratik topluma uygun yeni bir mimari politikanın saptanması gerektiğini öngörmüştü. Daha iyi yaşam ve iletişim koşullarına sahip, kadını ev işlerinden bağımsız kılıp toplu çalışma yaşamına katacak mimari projelerin yapılmasını istemişti. Sınıfsal ayrımları ortadan kaldıran, koşulları düzelten yeni kent tasarımlarının gerçekleşmesi gerekliydi. Nüfusun yığılmasını önleyecek, yeni kentleşme tasarıları, o dönemler ilk kez düşünülen önerileri ortaya çıkartacaktı. Sanatçıların bu önerilerini gerçekleştirmesini sağlayacak bir ön miras yoktu. Çünkü Rus mimarisi o güne dek Batı mimarisinin eklektik bir örneğini göstermekteydi. 1920'lere dek Rus mimarisinde bir çeşit Art Nouveau ile ilişkili ve bütün sanat dallarında olduğu gibi akademik bir öykünmecilik yürütülmekteydi. Bu durumda yeni oluşan sanatın önemi ve köktenciliği daha da anlam kazanır.

SANAT EĞİTİMİ

Rusya'da Ekim Devriminden sonra gelişen bir takım düşüncelerin ve yaratıların en somut etkisi doğrudan eğitim sisteminde gerçekleşmiştir. Devrim sırası ve devrim sonrası Rusyasında sanatçıların girişimleri ile Devletin sanat görüşü arasında sıkı bir bağ bulunmaktaydı. Çarlık Rusyasının sanat okulları ve akademilerinin eğitim sistemi yıkıntıları üzerinde yeni bir sanat okulu

kurulmasının gerektiği düşünülüyordu. Bu yeni okul çağdaş toplumsal ve kültürel gelişimlere koşut, dar akademik kurallardan bağımsız, dinamik ve yenilikçi bir düzen anlamına geliyordu.

1918 sonbaharında Çarlık yönetiminin okul sistemi bırakılarak bünyelerine dönemin öncü sanatçılarından Maleviç, Tatlin, Rodçenko, Yakulov, Lantulov, Kuznetsov, Maşkov gibilerini alarak yeni okul sistemi gerçekleştirildi. Bu okul sistemi Yüksek Sanat ve Teknik Stüdyoları (Vısşiye Hudojestvennıye Tekniçeskiye Masterskiye) adının kısaltılmışı olan VKHUTEMAS ile ortaya çıktı. Ancak iki yıl sonra kuruluşu yasallaşan ve 1920'de Lenin tarafından imzalanan Halk Eğitim Komiserliğinin önergesi, okulun amacını «Ulusal ekonomiye katkıda bulunacak üstün nitelikte sanatçılar yetiştirmek» olarak saptamıştı. Okulun programı Marksist Diyalektik üzerine temellenerek geniş bir perspektife yayılmayı da amaçlıyordu. Yönetimi ele geçiren proleter sınıfın gelişim yollarındaki amaca yönelik evrimlerin düzenlenmesi de programda ilke olarak vurgulanmıştı.

Okul içinde üç ana grup görev yapıyordu. Cezanne'cılardan Süprematistlere uzanan ve toplum gereksinimlerine sanatla karşılık verebilmenin çözümlerini arayan Çistovikiler, arı sanatı savunuyorlardı. Pridladniki olarak adlandırılan Uygulamacılar süsleme ile elişçiliği / zanaatın saflarını onaımaya çalışıyor ve yeni bir kültür yolunun salt bir yaygınlaştırma politikasıyla gerçekleşebileceğine inanıyorlardı. Konstrüktivistler ve Prodüktivistler ise Proizvodsvenniki (üretimciler) olarak adlandırılıyorlar ve bu grup üyeleri doğrudan okul içinde etkin bir çaba harcamak istiyorlardı. Burjuva kalıntılarından sanatı kurtararak akılcı yolda ilerleyen insan ülküsü için çalışıyorlardı. Bunların sloganları «Sanat öldü» de birleşiyor ve Batılı sanatçıların çoğunu, burjuva sanat tekniği ve anlayışının yadsınması yolunda savaşım verenleri, özellikle Berlin Dadacılarını etkiliyorlardı. Berlin'in politik ortamında ve Alman Komünistlerinin ilkeleri çerçevesinde eylemlerini sürdüren Berlin Dadacıları Tatlin'in sanat ilkelerini benimsiyor ve 1920'de açılan Berlin Dada Sergisinde «Yaşasın Tatlin'in makine sanatı» yazılı pankartlarla sergilerini Tatlin'e adıyorlardı. Gerçekte Konstrüktivistler sanatın var oluş nedenlerini araştırıyor, bilimsel bir temele oturtmaya çabalıyor ve anlatım biçimlerinin kuramsal araştırmalarında yenileşmeyi öneriyorlardı.

VKHUTEMAS'ta yaklaşık 1500 öğrenci vardı. Okul birtakım bağımsız fakültelerin birleşiminden oluşuyordu. Örneğin RABFAK denilen İşçileri Hazırlama Fakültesi de okul içinde yer alıyordu.

Petrograd'da da 1918 yazında Çarlık sanat okulları kapatılıyor, öğretim kadrosuna işten el çektiriliyor ve resimlere el konuyordu. Aynı yılın Kasım ayında İZO tarafından Petrograd Serbest Sanat Stüdyoları / SVOMAS kuruluyordu. SVOMAS'ın çok demokratik ve özgür bir ortamı vardı. İlkeleri şöyleydi;

1) Uzman sanat eğitimine katılmak isteyen herkesin Svomas'a girmeye hakkı vardır.
2) Sanat okuluna sürekli katılan herkes Svomas üyesidir.
3) Bütün bir yıl boyunca üye kaydı yapılır.
4) Bu okula 16 yaşının üzerinde herkes başvurabilir. Herhangi bir diploma aranmaz.

Bu bildiri Lunaçarski ve yardımcısı David Sterenberg tarafından imzalanarak kabul edilmişti. Bu ilkelere ek olarak da öğrenciler diledikleri hocayla birlikte çalışabiliyorlar, istedikleri kişinin öğretim kadrosuna alınmasını öneriyorlardı. Örneğin Pevsner'in Svomas'da ders vermesini istemişlerdi. Öğretim kadrosunda Altman, Tatlin, Petrov-Vodkin, Sterenberg ve Puni bulunuyordu. Bu, okul sistemleri içinde gerçek bir devrimdi.

Vkhutemas'ta da tamamen sol eğilimli bir öğretim kadrosu ders vermekteydi. Komünist toplumsal ve ekonomik yapı altında sanatta kuramsal yaklaşımlarla çalışmak, elden önce kafayı çalıştırmak ve sanatsal ögeleri iyice kavramak, arı yaratıcılığı geliştirmek öneriliyordu. 1920 Mayısında Moskova'da yasallaşan Vkhutemas daha sonra İZO'ya bağlı olarak 1921 Aralığında Tatlin'in başkanlığı altında Petrograd'da, önce Chagall, daha sonra da Maleviç'in başkanlığı altında Vitebsk'te etkinliklerini yaygınlaştırdı.

Lunaçarski Vkhutemas'da ders vermesi için ülke dışında bulunan Kandinski'yi davet etmişti. Kandinski de okulda bir Temel Bölüm kurulması için program hazırlamıştı. Sanatın pedagojik yaklaşımlarına kuramsal planda bağ kurmak öneriliyordu. Sanatsal Kültür Enstitüsü / İNKHUK olarak adlandırılan bu temel bölüm, renk, çizgi, plan, volüm, espas gibi ana sanatsal sorunların, psikolojik bağları çerçevesinde irdelenmesiyle yükümlüydü. Kandinski daha sonra bu programı Weimar Bauhaus'unda hocalığı sırasında uygulayacaktır. Kandinski Vkhutemas'tan ayrıldıktan sonra, yine Lunaçarski'nin önerisiyle Bilimler Akademisi Güzel Sanatlar Fakültesinde çalışmaya başladı. Daha sonra çağrı üzerine Bauhaus'da ders vermek üzere Almanya'ya gitti. Bauhaus 1919 tarihlerinde Mimar Walter Gropuis tarafından kurulmuştu ve bu okulun prototipi Vkhutemas oluyordu. Ancak 1933 yılında okul Nazilerce Bolşevik kültürü yaydığı gerekçesiyle kapatıldı. Ve dejenere sanat olarak ilân edildi.

Yine devrim sonrasında ülkeye dönen Chagall, Vitebsk sanat okulunun başına getiriliyor ve kendisinin çağrısı üzerine Moskova'dan gelen ve Rus soyut sanatının babası sayılan Maleviç etkin kadrosuyla okul yönetimini ele alıyor ve Chagall'ın yöntemlerini, eski ve gereksiz, bireysel çabalar olduğundan dolayı suçluyordu. Bunun sonucunda Chagall, Devlet Yahudi Tiyatrosunda sahne şefi oldu, ancak bir süre sonra o da Rusya'yı terketti.

Vkhutemas 1928'de bir dizi yönetimsel reformlar geçirdi. Adı Vkhutein olarak değiştirildi. Bazı fakültelerin bağımsız bölümler durumuna gelmesi okul bütünlüğünü zedelemeye başladı. Öğrencilerin protestolarma karşın yavaş yavaş çözülmeye, yönetimsel açıdan ana ilkelerinden sapmaya başladı. Tasfiye edilmiş olan akademikler de bunun oluşmasına yardımcı olmaktaydılar kuşkusuz. Oysa ki 1925 yılında Paris'te düzenlenen Arts Déco Sergisinde okulun temel bölümü ödül kazanmış ve okulun yıllık sergisini gezen Lunaçarski şöyle konuşmuştu:

«Olumlu olarak değerlendirmek istediğim ilk şey Temel Bölümün ilerleyişidir. Gerçekte çizgi, renk, espas, kütle / mass gibi, ayrı disiplin biçimleri içinde bütün görsel sanatların elemanlarını iyice öğrenen öğrencilerin bu ilk çabası, devrimi izleyen dönemlerde düşüncelerimizin süregelen kalıntılarıdır. Bu miras kimseye teslim edilmemelidir.»

Temel Bölümde geleneksel bireyciliğe karşı takım çalışmaları yapılarak, toplumsal yaşantıda sanatçıların kurmak zorunda kalacakları ve daha şimdiden kurdukları sanatçı-işçi ya da sanatçı-fabrika arasındaki ilişkilerindeki davranışlarında da eğitiliyorlardı. Yeni insan, Konstrüktör ya da Sanatçı-Mühendis olarak düşünülüyor ve bu yeni sanatçı tipinin yaratıcı duygunun, buluşçu sezginin ve eleştirel bir tavrın insanı olması öneriliyordu.

Bu okul 1931 yılında tümüyle tasfiye edilerek eski akademi öğretim sisteminin devamına karar verildi. Ancak sanatın temellerine yeniden inen kuramsal ve pratik çalışmaların sistemli bir biçimde ele alınma hakkı bu ilerici okul ve eğitim yapısınca gerçekleştirildi.

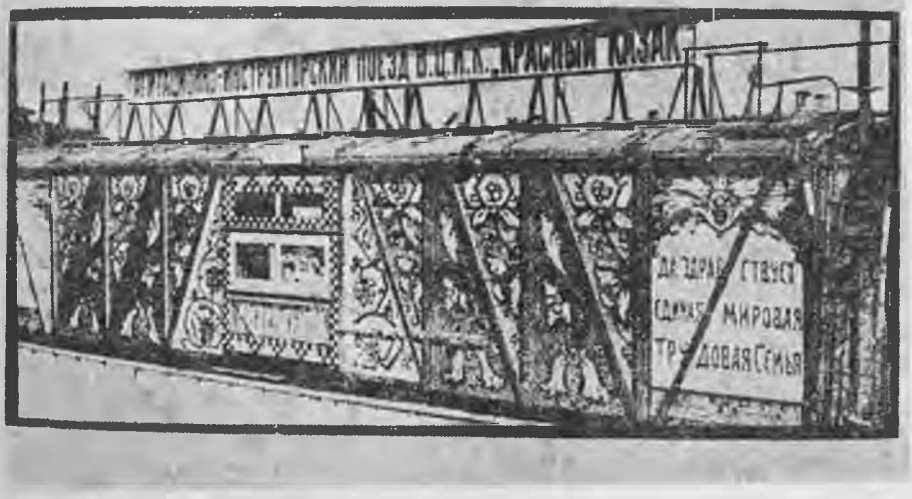
Eğitim alanında salt okul sistemleriyle de kalınmadı. 1918'de Narkompros tarafından kurulan İZO, Sovyet yönetimi altında ülkenin sanatsal yaşamını çözümlemek ve düzenlemek sorumluluğundaydı. Bu kurumda sol kanat sanatçıları, görev aldıkları için sanatları da ülkenin resmî sanatı oldu. Açık düşünceli ve geniş kültürlü olan Lunaçarski, Eğitim Komiserliğine atandığında İZO'nun başkanlığına Sterenberg'i getirmişti. İZO'nun Moskova şu-

besinin başına Tatlin'i, Petrograd şubesi başına Altman'ı atamışlardı. Bu arada İZO içinde başkaca sanatçılar da görevliydi. Kurumun yaptığı ilk önemli işlerden biri Müze bürosu ve buna bağlı olarak satın alma fonu oluşturmak oldu. Yönetim bu iş için 2 milyon ruble ayırdı. Bu fonla ülkenin her yanında öncü yapıtların müzeleri kurulmak üzere alım işlemi yürütülüyordu. 1918-21 arasında tam 36 adet müze kurulmuş ve 26 adet müzenin daha kurulması planlanmıştı. Ancak 1921'de bu fon kaldırıldı. Müzeler her eğilimde sanat yapıtlarının alınması için gruplara ayrılmıştı. 1918'de Pravda kızgın bir protesto yazısı yayınladı. Bu fonun daha çok fütürist yapıtların satın alınmasına harcandığı, oysa ki Benois, Golovin gibi «Dünya Sanatı» sanatçılarının yerine, yapıtları satın alınan bu fütüristlerin geleceğinin tartışmalı olduğu bildiriliyordu. Bu kızgın eleştirilere Lunaçarski yanıt vermiş ve şöyle demişti:

«Bütün sanatçılardan satın alma işlemi yürütülecektir. Ancak burjuva zevkinin ve burjuvaların egemen olduğu sırada kovulmuş olan ve hâlâ galerilerimizde yapıtları sergilenmeyen bu sanatçılarımıza öncelik tanınmıştır.»

Böylece dünyada ilk kez resmi yolla soyut ve öncü sanatların ve sanatçıların Devlet müze ve galerilerinde sergilendiği ilk yer Devrim Rusyası oluyordu.

Müze bürosunun başkanı olan Rodçenko, ayrıca müze komisyonunda da etkin olarak çalışmaktaydı. Hangi kentlerde hangı yapıtların sergilenmesi gerekiğini saptama işi de ona verilmişti.



Ajitasyon - Propaganda treni «Kızıl Kasak» 1917

Yine aynı komisyonda görevli olan Kandinski bir gün Gabo'ya yaklaşarak, kendisinin «Baş» adlı yapıtmm Sibirya'nın uzak bir köşesi olan Tsarevokoksaik adlı bir yöreye gönderilmesini Rodçenko'nun önerdiğini söyler. Gabo kızgınlıkla yapıtını geri alır.

Bu çalışmalara destek olan Iskustvo Kommuni / Halk Sanatı adlı dergi sol kanat sanatçılarının organı olarak kuramcı Osip Brik tarafından çıkarılmaktaydı. Nikolay Punin dergide yazı yazıyordu. Ayrıca dergi açılan galerilerden 13 tanesinin bir tür «Sanatsal Kültür Merkezi» olarak işlev gördüğünü de anlatmaktaydı. Bu yolla, halkın sanat yöntemleriyle ve gelişimleriyle daha çok yakınlaşmaları sağlanmaktaydı. Moskova ve Petrograd'da iki ana sanatsal kültür merkezi kuruldu. Petrograd galerisinde Hlebnikov'un 1923 tarihli ZAN-GESİ adlı şiirsel oyunu sergilenmiş ve Tatlin bu konuda yazılar yazmıştır.

Devlet sergileri de öncü sanatın yaygınlaşmasına katkıda bulunmaktaydı. 1919 başında açılan 5. devlet sergisi «Yeni sanatın ressam sanatçı örgütü» adı altında açılmıştır. Bu sergi, şimdi Puşkin müzesi olan Moskova Güzel Sanatlar Müzesinde yer almıştı. Serginin bir jürisi yoktu. Tatlin ve Maleviç dışında Kandinski, Pevsner, Popova, Stepanova ve Rodçenko gibi dönemin ünlü sanatçıları sergiye katılmıştı. 10. devlet sergisine ise laboratuvar sanatının savunucuları egemen oldu. Bu serginin adı ise «10. Devlet sergisi soyut yaratı ve süprematizm» adını taşımaktaydı. Maleviç «Beyaz üzerine beyaz kare» adlı yapıt serisini göndermişti. Sergi katoloğunda şöyle demekteydi: «Ben renk sınırlarının mavi gölgesini kırdım ve beyaza ulaştım. Arkamdaki pilot yoldaşlarım beyazlık içinde yüzüyorlar. Ben süprematizmin Semaforunu kurdum.» Rodçenko buna yanıt olarak «siyah üzerine siyah» resmini gönderir. 200 yapıtın sergilendiği bu sergide ayrıca Vesnin, Popova, Stepanova ve Rozanova da resimleriyle katılarak sol kanat ressamların grup halindeki son sergisini oluşturdular. Maleviç pek çok makale, deneme, broşür, katalog yayınlayarak etkin bir savaşım sürdürdü. Bunların çoğu Bauhaus yayını olan Die Gegenstadlose Welt adıyla 1927'de Almanya'da da yayınlandı. Vitebs'teki okulda Unovis grubu diye adlandırdığı öğrencileri ile seramik, grafik ve mimari çalışmaları yaptı. Bu grubun içinde El Lissitski sivrilecektir. Bunun yanında İnkhuk'da bir başka grup, sosyal konularda daha derinden ilişki kurmayı amaçlayarak Konstrüktivizmin saflarını güçlendiriyordu. Bu grup içinde Tatlin'in kuramları etkin olmaya başladı ve 5x5 = 25 adlı sergi ile (Kendi grubu olan ve Svomas'da yetişmiş Obmokhu grubu) Spe-

külatif (yağlı boya) resimden vaz geçerek gerçek materyallerle Konstrüksiyonlara bağlandıklarını yansıtıyorlardı. Bu amaçları derinleştirmek ve kavrayabilmek için gerçeklik konusunda yeni araştırmalara ve Rus deneysel sanatının yeni sanatsal kavrayışlarına değinmemiz gerekecektir.

SANATTA GERÇEKLİK KAVRAMI

Her sanat hareketi çağının gerektirdiği değişimlerin etkilemesine açıktır. Yeni bir şey, oluşurken, daha önce var olan sanatsal olayların sonunu, kendi var oluş nedenine dönüştürür. Bu açıdan biz devrim Rusyası avangardlarının / öncülerinin sanatsal gelişmelerini kavrayabilmek için 20. yüzyılı hazırlayan tüm nedenleri göz önünde bulundurmak zorunluluğundayız ve ancak o zaman, sanatta yeni bir gerçeklik sorununun nasıl kavrandığını ve bu sanatçıların yöntemlerinin haklılığım anlayabiliriz. Ve yine ancak o zaman, çağımızın bir olayı olan ve devrim hazırlıklarıyla birlikte oluşan. ve dünya sanatına çok büyük etkileri olan iki Rus sanat akımını (Süprematizm ve Konstrüktivizm) ve bu sanat akımlarıyla soyut sanatın nasıl ve neden ele alınması gerektiğinin önemini daha iyi kavrayabiliriz.

Aleksey Gan 1920'de yazıp iki yıl sonra yayınladığı Konstrüktivizm adlı manifestosunda şöyle anlatıyor: «Nesnel koşullar çerçevesindeki şu an, bizi, geçmiş sanat kültürünün kabul edilemez olduğu gerçeği ile sosyal gelişim durumumuzun ilerlediğini bildirmemizi zorunlu kılmaktadır.

Gerçek şudur ki sanat denen herşey, aşırı bireyciliğin ürünü olan en reaksiyoner idealizm ile iç içedir. Bu bireycilik, sanatı incelmiş bir öznel güzellik denemeleriyle yeni ve gereksiz eğlenceler yönüne itmiştir.

SANAT,
DİNBİLİM
DOĞAÖTESİ
VE GİZEMCİLİK İLE
ÇÖZÜLMEZ BİR BİÇİMDE BAĞLIDIR.

Sanat, ekonomik biçimlerin tümüyle ilkellik içinde bocaladığı, tekniğin ise «aletlerin embriyonik düşüncesini» yarattığı, ilkel kültür dönemlerinde ortaya çıktı.

Sanat, ortaçağda esnaf zanaatkârların demirci dükkanından geçti. Sanat, burjuva kültürünün ikiyüzlülüğü ile yapay olarak yeniden diriltildi. Ve sonunda çağımızın mekanik dünyasına çarptı.

SANATA ÖLÜM
SANAT DOĞAL OLARAK DOĞDU

DOĞAL OLARAK GELİŞTİ
VE DOĞAL OLARAK YOK OLDU.

Marksistler sanatın ölümünü bilimsel olarak açıklamaya ve zamanımızın yeni tarihsel çevresi içinde sanatsal çabaların yeni olaylarını çözümlemeye çalışmalıdırlar...»

Bu manifestoda, tipografi alanında yeni buluşların kullanıldığını gözlemekteyiz. Elden geldiğince manifestonun yazış düzeni ve biçimi korunmaya çalışıldı burada. Daha sonra Aleksey Gan manifestosunda çabalarını şöyle anlatmaktdır.

«.....25 Ekim 1917 ile
Yeni bir tarih başlar...
Ekimin diğer yanında ise:
İlkel dönemler
Gücün ve ruhun
Otoriter ve bireycil
Kültürleri vardır
bizim safımızda:
İŞ VE AKILLA DÜZENLENMİŞ
İLK KÜLTÜR YER ALIR

Geçmiş kültürler yani, gücün ve ruhun kültürleri sanatı betimlediler «Güzel» ve «Sonsuz» olarak. Sanat geçmişin ruhsal / manevi kültürü denen din ve filozofinin görsel araçlarıyla hizmet gördü.

Sanat, şu yada bu tarihsel gerçeklik içinde toplumun ekonomik durumuyla koşullanmış olan davranış ölçütlerini, kutsal öyküleri, ilahi sırları, evrensel gizleri, soyut neşe ve kederleri, kurgusal felsefi gerçekleri ve büyüklerin başkaca çocuksu oyunlarını resimlemekle «ruhsallığı / maneviyatı» spekülatif olarak maddeleştirdi.

Sosyopolitik sistem, yeni anlatım araçları ve yeni biçimler doğuran, yeni ekonomik yapı tarafından koşullandı.

İş ve aklın oluşturduğu sanat
Entellektüel - Materyal üretimiyle
anlatılacaktır.

Konstrüktivizmin ilk sloganı: «sanatsal çalışmada spekülatif eylem alaşağı»dır.

.....Çağımız bir endüstri çağıdır.

Ve heykel, objenin spasyal (boşluksal) çözümlemelerine yol aramalıdır.

Resim fotografi ile yarışmamalı

Tiyatro, zamanımızın ürünü olan «kitle eylemi» patladığında gülünç olur.

Mimarî, konstrüktivizmin gelişimini duraklatmak için güçsüzdür. Konstrüktivizmde, kitle eylemi, devrimci yaşam biçimimizin çalışma sistemine çözülmez bir biçimde bağlanmıştır.

Biz gerçeği yansıtmayacak, betimlemeyecek ve yorumlamayacağız ama gerçeği pratik olarak «kuracağız». Ve sınıf sorunu çerçevesinde gelecek toplum temellerinin kurucusu olan ve tüm engellere karşın planını gerçekleştirmek için güçlenecek olan örgütlü gücün yani; eylemci işçi sınıfının yani, proletaryanın planlı amaçlarının anlatımını kuracağız.

Konstrüktivizm düşünsel olanı biçimselle çözülmez bir biçimde birleştirir. Sanatsal iş alanında Entellektüel - Materyal üretiminin ustaları kollektif bir biçimde komünist aydınlanma yoluna yöneliyorlar.

Onların çalışmalarının ana konusu bilimsel komünizmdir.
Sovyet sistemi ve onun pratiği konstrüktivizm için tek okuldur.
Tarihsel materyalizm kuramı aracılığıyla konstrüktivistler, tarihi, kendilerine aynı zamanda, sanat tarihi inceleme yöntemi olarak da yardım eden kapitalist toplum gelişiminin kuralları, temel yasaları ve bir bütünü olarak kavrıyorlar.
Daha sonra bütün sosyal olaylar gibi insan etkinliğinin ürünü, konstrüktivistler için, içinde doğup geliştiği ekonomik ve teknolojik koşullarla şartlanmıştır. Onunla dolaysız ve anında bir ilişki olmazken onlar üretim işçileri olarak toplumun biçimsel gelişimini, tarih bilimini genel kavrayış yöntemlerinde yaratıyorlar.

Sol kanat sanatçıları burjuva kültürünün koşullarında gelişti ve burjuva zevklerine ve gereksinimlerine hizmet etmeyi reddettiler. Bu bakımdan onlar kültürel kurallar ve kurumlar alanında ilk devrimci çekirdektirler, bunlar burjuvaların miskin refahını bozmuşlardır.»

Buna karşı devrim Rusya'sında hâlâ burjuva mirasıyla, yeni kurulan toplum yapısını ve devrimi betimlemeye çalışan sanatçı grupları da vardı. Aleksey Gan bu kişilere şu sözleri yöneltmek tedir:

«..... Ve estetler, zevksizler ve bunlarla aynı düşüncede olan aydınların korosuyla, Sovyet perdesinde, kendi tonal ve müzikal sanatlarının tüccar ruhuyla bütün dünyayı «armonik bir biçimde» sağır edeceklerini; simgeci-gerçekçi resimleriyle cahil Rusya'ya! toplumsal devrimin anlamını açıklayacaklarını; ülkenin her yanındaki profesyonel tiyatrolarda komünizmi dramatize edeceklerini düşlediler.»

1920 Gabo ve Pevsner kardeşlerin hazırladıkları «Gerçekçi Ma-

nifesto» da aynı konstrüktivizmin ilkelerine bağlı kalarak geçmiş kültürün nasıl algılandığını anlatmaktadır bize:

«..... Zamanımızın yeni doğan ruhunun isteklerine karşın sanat hâlâ, doğalcılıktan simgeciliğe, romantisizmden gizemciliğe çaresiz gezinmeler içinde ve dış görünüşüyle de izlenim'le besleniyor.

Ve geçmiş sanatın betimsel yapısını reddeden ve 20. yüzyılın iki büyük sanat akımı olan «kübizm ve fütürizmden başka yakın geçmişimizin dikkate değer ve önemsenecek hiçbir şeyi yoktur.» denilmektedir.

«..... ama hayat beklemiyor ve gelişen kuşaklar durmuyor. Tarihin içinden geçen ve gelişimlere yardım eden biz, yüzyıllara eş deneme yıllarından sonra yanlış ve başarılı sonuçları ellerimize alarak diyoruz ki:

Yeni hiçbir artistik sistem, yaşamın gerçek yasaları üzerine sanatın sağlam temelleri atılana dek yeni gelişen bir kültürün baskısına karşı koyamayacaktır.

Bütün sanatçılar bizimle söyleyene dek...

Her şey bir düzmecedir, salt yaşamın kendisi ve onun yasaları otantiktir ve yaşamın içinde salt eylem güzel, zeki, güçlü ve doğrudur. Yaşam estetik ölçü olarak «güzelliği» tanımaz. Yaşam ne iyiyi ne kötüyü ve ne de adaleti bir ahlâk ölçüsü olarak tanır. Tüm ahlâkın en üstünü ve en haklısı «gereksinimdir.»

Devletler, politik ve ekonomik sistemler çöker, düşünceler yıkılır, zamanın silsilesi altında. Ama yaşam güçlüdür ve gelişir ve zaman gerçek sürekliliğinde devam eder.

Kim bize bunlardan daha etkili biçimler gösterecek?

Bize bundan daha güçlü temeller verecek olan büyük kimdir?

Yaşam denen gerçek masaldan daha etkili bir destan anlatacak olan dâhi kim?

Espas ve zaman biçimleri içinde dünya anlayışımızı gerçekleştirmek plastik ve piktoral sanatımızın tek aracıdır.

Bunların içinde yapıtlarımızı güzellik uzunluğunda ölçmüyor, duygu ve sezgi ağırlığıyla tartmıyoruz.

Ellerimizde çekül, bir cetvel denli keskin gözler ve pusula gibi şaşmaz bir ruhla, alanları ölçen matematikçi, köprüleri kuran mühendis ve evrenin kendisini kurması gibi yapıtlarımızı KONSTRÜKTE ediyoruz.»

Sanatta çizgi, renk, volüm, kütle, plan ve espas gibi ana sanatsal elemanların, maddenin yanılsamasıyla değil maddenin gerçek özüyle bağlantısını araştıran bu sanatçılar, çizginin betimsel değerini yani; bir evi, bir ağacı anlatan çizginin değerini

değil, ama gerçekte nesnenin ritmini duyuran çizgi değerini, statik ritmleri değil, dinamik ritmleri, nesnenin hacminin değil, derinliğinin gerçek ve somut veriler olduğunu savunuyorlardı. Ve sonunda şöyle diyorlardı:

«Sanatın putlar için kutsal bir tapınak, bezginler için bir avuntu, tembeller için bir özür olmadığına inandıran yapıtlarımız sokaklarda ve alanlarda yer alıyor. Sanat, bizi yaşamın süregeldiği her yerde bekleyecektir. Çalışmada, dinlenmede, oyunda, eğlencede, evde yolda ve işte... İnsanlığın yaşam ateşinin söndürülmemesi için.»

Bildirilerinde açıklanan tümceleri esas alarak dönemin sanat anlayışını açıklamak istedik. Sanatçıların kendi sözlerinden çıkartacağımız sonuçlarla, geleneksel mirasın yeni yaratış çabalarını önleyecek bir yük olduğu anlaşılmaktadır. Onlar sanat ögelerinin ya da aletlerinin doğanın betimlenmesi için kullanılması sonucunda, sanatın ulaştığı yerden daha ileriye gitme olanağının kalmadığını kavramışlardı. Sanatın aletlerini özgür bırakmak ya da yeniden sanatı kurmak gerekmekteydi.

Bu nedenle dönemin sanatçıları sanat kavramlarının anlamlarıyla da ilgileniyorlar ve geleneksel KOMPOZİSYON terimi yerine KONSTRÜKSİYON tanımını getiriyorlardı. Narkompros'un Güzel Sanatlar Bölümü Sanat Üretimi Kurultayı tarafından çıkartılan Iskusstvo Proizvodstve / Üretim Sanatı Dergisinde yazan dönemin eleştirmeni ve sanatçılarından Aleksey Vasileviç Filipov 1921'de şöyle yazıyordu:

«Sanat psikolojisi iki sanatsal düşünce oluşturmuştur. Betimsel / (Reprodüktif) ve Yapısal (Konstrüktif.) Bu yöntemlerden birincisi zaten var olan hazır biçimlerin görsel sanatm bozuk aynasında betimlenmesiyle verilir. İkincisi yaşamın iç anlatımı, güzelliği ve enerjisiyle, doğanın ve insanın yarattığı hazır biçimlerin yansısı ya da öykünmesinin tümüyle tersidir ve doğanın fatihi olan insanın simgesi ve belirtisi olan yeni biçimler yaratır. Birinci türden sanata biz imitatif / taklidi (öykünmeci) diyoruz. ikincisi, ise üretsel sanat'tır.»

Ve Filipov şöyle sürdürüyor yazısını:

«Rönesans denen dönemden sonra sanat, akademi patronlarının ve yetkililerinin eline geçti ve edilgen, figüratif bir öykünmeye dönüştü. Kurgusal düşünce zayıfladı ve süregelen bir pratikle ilişki içinde kurudu. Yaratıcı bakış açısından yaşam biçimleri ve gerçeklik saptırıldı, yozlaştırıldı.»

Rus Bilimler Akademisi Sanat Bölümü üyesi olan ve Sanat-

sal Kültür Enstitüsü'nde (İnkhuk) çalışan Lef Dergisi yazı kadrosundan, 1923'de «Sınıf ve Sanat» adlı yapıtını yayınlayan Boris Arvatov ise «Şövalye Resminden...» adlı yazısında Konstrüktivizm eğilimiyle doğan sanatsal anlayışı şöyle açıklıyor:

«Çağdaş resim, öykünmeden soyuta dönüştü. Bu yöntem iki yönde oluştu. Birincisi Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) ki bu, aşırı bir bireycilikle biçimlerini gerçekleştirdi. Diğeri birincilerin tümüyle karşıtı olan soyut ressamlar olarak tanımlanan gruptur ki Konstrüktivizme ulaşılır. Cezanne, Picasso ve Tatlin»

«...Ressamlar ilk ve son olarak perspektif yanılsamasını attılar. Çünkü materyallerin gerçek nitelikleriyle ilişkiye girememişlerdi. İki boyutlu resimden gerçek üç boyutlu konstrüksiyonlara döndüler.»

Bu sözleri irdelemekle sanatçıların çabalarında gerçekte çatışan iki dünya görüşünün sanata yansısını kavrarız. Bunlardan biri yanılsama ile ulaşılan bir gerçeklik, diğeri gerçekliğin kendisi. Yanılsamalı gerçeklik idealizmin sanatta yansısıdır. Platon'un sanatçıyı, özellikle ressamı, salt bir benzetmeci düzeyine indirgeyen ve aynı idealist estetik savunucularınca da «Akla göre daha aşağı düzeydeki duyulardan gelen bilginin bilimi» olarak belirlenen bu anlayış, Yunan İdealizminden kaynaklandı ve yüzyıllar boyu sürdü. Genel olarak şöyle özetleyebiliriz bunu. Yüzyılımız başında başlayan çağdaş resmin, geleneksel sanat anlayışlarına karşı savaşımı, sanatta büyük bir darbe oldu. Yapıtın duyusal ve idealist tanımına ve sanat kavramına, yalnız resim yapmasını bilme tekniğine değil, aynı zamanda mutlak özellik anlayışına dayalı estetiğe karşı da bir darbe olmuştur. Ressam Fernand Léger,

«Resim sanatı iki büyük resimsel anlayış üzerine kurulur. GÖRSEL GERÇEKÇİLİK ve KAVRAMSAL GERÇEKÇİLİK» diye tanımlar bu sorunu.

Ekim Devrimi Rusyasında gelişen sanat biçimleri aklın egemen kılınmasıydı sanatta. Sanatçılar gözlerinden daha çok beyinleriyle görmeyi yeğliyorlardı. Bu nedenle resim sanatında Cezanne'a karşı ilgileri vardı. Ancak Cezanne'a öykünmediler. Çok farklı bir alana sanatı yönelttiler. Konstrüksiyonu yaşama uyguladılar. Bütün sanat dallarından yanılsamanın kovuluşunu kutladılar.

Rusya'da soyut sanatın ulaştığı yer gerçekte kolay kazanılmamıştır. Sanatçılar halkın alışkanlıklarından sıyrılmaları için savaşım verdiler. Maleviç 1913'de, «sanatı objenin gereksiz ağır-

lığından kurtarmak için... beyaz üzerine sadece bir siyah kare sergilemiştim.» demektedir.

«Eleştiriciler ve onlarla birlikte halk yakınıyordu; Sevdiğimiz herşey kayboldu. Bir çöldeyiz» diyor Maleviç daha sonra, kendisinin de içinde olduğu Rus soyut sanatının zirveye ulaşmasının nedenlerini açıklarken. Kendi sözleriyle dinleyelim:

Soyut sanatın zirveye çıkışı çetin uğraşlar sonucu olmuştur. Oysa sonuç gene de memnunluk vericidir. Alışılmış olan giderek daha uzaklarda kalmakta, atılan her adımla objeler, alışılmış kavramların evreni, sevdiğimiz ve birlikte yaşamaya alıştığımız herşey tümü ile silinene dek eskiye gömülmektedir. Artık ideal betimlemeler, gerçeğin imgeleri yoktur. Yalnız çöl vardır. Oysa bu çöl herşeye nüfuz eden, nesneden arınmış bir duyarlık esprisiyle doludur.»

«..... Duyarlık benim için yaşamın özü oldu. Sergilediğim kare boş bir kare değildir. Nesnenin yokluğunun duyarlığıdır. Kabul etmiştim ki, nesne ve betimleme duyarlık için aynı şeylerdir. İstem ve betimleme evreninin yalanını anlamıştım. Süt şişesi bu durumda süt simgesi mi olacaktı?»

«Bana öyle geliyor ki; —diye sürdürüyor Maleviç sözlerini,— Raffaello'nun, Rubens'in ve Rembrandt'ın resimlerinin çağdaş eleştirmen ve toplum için gerçek değeri, yaratıcı duyarlığı görünmez kılan sayısız nesnelerin somutlaşmalarından başka birşey değildir. Bu yapıtlarda beğenilen, figüratif betimlemedeki ustalıktır... Büyük sanatçıların yapıtlarından, onların anlatmış oldukları duyarlık, yani; gerçek sanatsal değer çıkarılacak ve gizlenecek olursa, toplum, eleştirmen ve sanat bilginleri bunun farkına bile varmayacaklardır.

«Bir sanat yapıtını, figüratif gerçekleştirmedeki ustalığıyla ya da yanılsamanın keskinliği ile yargılayacak olursak ve esas duyarlığın sembolü sunulan nesnede aranırsa, yapıtın içeriğine, özüne hiçbir zaman ulaşılmamış demektir. Toplum çoğunlukla bugüne dek, o çok sevdiği «gerçeğin betimlenmesine» uymadığı an sanatın ortadan kalkacağına inanmıştır. Arı duyarlık ögesi, yani soyutlama arayışı, nefretin yavaş yavaş yayılmasına yardım eden bir tür korku ile izlenmektedir. Sanat artık devlet ve dinin hizmetinde olmak istemiyor. Göreneklerin, geleneklerin, ve törelerin tarihini resimlemek, nesneleri kendi başlarına bir değer kabul etmek istemiyor. Nesnesiz, kendi içinde de var olabileceğini, duyarlığın, ÇOKTAN KENDİNİ KANITLAMIŞ YAŞAMIN GERÇEK KAYNAĞI olduğuna inanmak istiyor.»

Salt plastik sanat alanında değil sanatın tüm dallarında yanılsamanın kovuluşuna çalışılıyordu. Sergey Ayzenştayn dönemlerini tanımlarken «1920'lerin heyecanlı uğraşları çevirmiş dört bir yanımızı, yeni akımların fışkırdığı, cesaretli atılımların yaygınlaştığı yıllar. Ve herkeste aynı coşku, aynı özlem. Eskiyi yıkmak ve yepyeni bir anlatım biçimi bulmak.»

Ve Konstrüktivizmin etkisinde sanatını oluşturduğunun kanıtlarını onların terimlerini kullanarak anlatıyor:

«Sanat yapıtı deyimini kaldırıp yerine İŞ kelimesini koymamıza rağmen, gösteriler sırasında kemikli parmaklarıyla (kendi-

«13 Numaralı Kabarede Dram» adlı filmde Gonçarova ve David Burliuk

sini simgeleyen celladı kastediyor) FİGÜRATİF'i boğmak isteyen KONSTRÜKSİYON'a gülerken yılların coşkunluğu bir sanat yarattı. Gerçekten bir sanat.»

Ve bu sanat içinde KURGU önemli yerini alıyordu. Kurgu Ayzenştayn için dinamizmdi. Bu yolla «aranan imaj verilmez, yaratılmış olur» diyordu.

Sinemayı, tiyatro ve edebiyattan bağımsız kılma, bir öykünün yada bir olayın sinema diliyle betimlenmesinin dışında, yeni birşeyler arıyorlardı. İmajlara psikolojik anlamlar yüklüyor, böylelikle fotomontajların amacından yararlanmış oluyorlar, espas ve zaman içinde imajların montajı ile gerilim ve dinamizmi sağlıyorlardı. Ayzenştayn'a etki etmiş olan Esfir Şub aktörsüz sinemayı getiriyordu. Belgesel verilerden yararlanma düşüncesini de ilk kez o kullanmıştır. Potemkin Zırhlısı'nda da aktör, bütün bir kitledir.

Bir başka öncü Vertov ise sinema olgusunu teatral mekândan ve dramatiklikten kurtardı. Kino-Pravda / Sinema Gerçek serisiyle «Sekansları sıralamada öylesine üstündü ki, esin yüklü görsel afişlerin duygulu diliyle konuşmaya başladı. Gerçekleri düpedüz yansıtmaktan kurtulup 'dünyayı komünist açıdan görmeyi', yansıtan bir araca dönüştü.»

«Sinema Kameralı Adam» adlı filminde şöyle demekteydi Vertov:

«Ben bir gözüm, mekanik bir gözüm. İnsanın hareketsizliğinden bugün ve bundan sonra kendimi özgür kıldım.»

O da Esfir Şub gibi sinemayı «bireyciliğin tiranmdan» kurtarmayı amaçlayan Konstrüktivizmin ilkelerine bağlanıyordu.

Bu kişilerle sinema, sözcük anlamıyla gerçek bir «hareket sineması» oldu ilk kez. Ve bu, yeni bir kurgu anlayışıyla gerçekleşti. Pudovkin «Kurgu gerçeğin yanılsamasından daha iyi iş görecektir» diyordu.

Tiyatroda da aynı ilkeler doğrultusunda Meyerhold ajitasyon tiyatrosu olarak tanımlanabilen geniş alanlarda oynanan oyunlar gerçekleştirmesinin yanında tiyatroda Konstrüktivizmi Bio-Mekanik Tiyatro adını verdiği bir biçimde uygulamıştır.

Mayakovski'nin Mistery-Bouffe (1921) adlı oyununu Meyerhold sahneye koymuş ve Maleviç dekorlarını yapmıştı. Her üç sanatçının da amacı sanatı, yanılsamalı gerçekçilikten sıyırmaktı. Bu oyun hakkında, Lunaçarski Petrogradskaya Pravda'da övgü yazmıştı.

Meyerhold Bio-Mekanikler hakkında şöyle der:

«Konstrüktivizm sanatçıyı sanatçı-mühendis olmaya yöneltti. Sanat bilimsel yöntemlere temellenmeliydi. Yaratıcı eylem / akt bilinçli bir yöntem olmalıydı. Aktörün sanatı materyalinin yönetimini içerir. Yani, anlatım aracı olan vücudunu doğru bir biçimde kullanma yeteneğidir bu.»

«Aktörün sanatı espasta plastik bir biçimler sanatı olduğundan beri o, vücudunun mekaniklerini çalışmalıdır,» diye sürdürür sözlerini Meyerhold.

Kamerni (Oda) Tiyatrosu da özellikle Batı turnesinde genç Sovyet Tiyatrosunun yenilikçi aşamalarını dünyaya örneklemekteydi. Konstrüktivistler safında olan Sternberg kardeşler bu tiyatro için dekorlar yapmaktaydılar. 23 Mart 1923'de Paris'te Paul Guillaume'da dekorlarını ve bazı çalışmalarını sergiledikleri sırada Champ-Elysees Tiyatrosunda da Kamerni Tiyatrosunun gösterisi vardı. Bu bir günlük sergide Vesnin, Ekster, Yakulov, Medunetzki ve Sternberg kardeşler bazı yapıtlarını Parislilere gösterdiler.

Paris eleştirmenlerinden Waldemar George şöyle yazmıştı o dönemler; «Kamerni Tiyatrosu sahnenin işlevsel ilkelerini keşfetmiş ve yeni sahne biçimlendirmelerine gücü yetmeyen Fransız ve yabancı şövalye ressamları tarafından düşünülmüş olan süsleyici dekorlara bir «coup de grace» getiriyor. Sahne gerçek ve yaşayan bir sahnedir, sahte ve sıkıcı bir göz aldatmacası değil.» Sergiyi Picasso da gezmiş ve bir Rus grubu konferans da düzenlemişti. Bu turne Kamerni Tiyatrosunun çalışmalarını oyun, dekor ve kostümleriyle tanıtan bir sanat gösterisi olmuştu.

Sanatçıların ilkeler çerçevesinde birleşmeleri, böylelikle sanatsal çalışma alanında da birlikteliklerini örnekliyordu. Ressam Rodçenko Mayakovski'nin 1923'de «Şu Beylik Sorun Üstüne» adlı şiirlerinin fotomontajını yapar, Lissitzki de «Olanca Sesimle» adlı şiirlerinin fotomontajını. Bu tür örnekler çoğaltılabilir. Ama kısaca şöyle denebilir ki Ekim Devrimi sanatı, tüm sanatçıları ve sanat dallarını birlikte tek bir amaç için çalışmaya yöneltmiştir ve dünyada belki de ilk kez bir sanat akımı hem sanatsal işlev hem de siyasal işlev açısından bu denli çok yönlü, yaygın, birlik içinde ve çağdaş olmuştur.

1922'de Düseldorf'ta yapılan «Uluslararası İlerici Sanatçılar Kongresi» ile Konstrüktivizm dünya üzerine yayılmış, dergiler bu doğrultuda çıkmaya başlamıştır. Bu bir barış dönemidir. Lissitzki Ehrenburg ile birlikte Obje / Vesch / Gegenstand adlı bir dergi çıkartarak bu sanatın yaygınlaşmasına öncülük etmişlerdir. Ma-

caristan'da bu doğrultuda Kassak ve Moholi-Naği'nin MA adlı dergisi, Polonya'da Karel Tiege'nin DİSK adlı ve Çekoslovakya'da ise BLOK adlı bir başka dergi ile yayılma yoğunluk kazanmıştır. Bu sanatçılar dünyadaki yeni siyasal gelişmelerle de ilgilenmişler ve Çekoslovakya'da çıkan Blok dergisinde 1924'de Türkiye'deki sosyal devrimlerle ilgili olarak Mieczislav Szczuka «Kemal'in Konstrüktif Programı» adlı bir kolaj yapmıştır. Batıda açılan pek çok uluslararası sergilerde şaşırtıcı bir biçimde bu yöntemler ilgi uyandırmış ve oradaki sanatçıların atılımlarına katkıda bulunmuştur.

TARİHSEL DİZİN

1918

— *Narkompros'a bağlı Güzel Sanatlar Bölümü İZO kuruluyor. İZO'nun başkanı David Sterenberg, Moskova'da Tatlin, Petrograd'da Natan Altman görevlendiriliyorlar*
— *Kasım, İZO «Kışlık Sarayın zaptı» konusunda açık bir tartışma düzenliyor. Mayakovski, Puni konuşmacılar arasında.*
— *Lenin bazı kentlerde propaganda anıtları kurulmasını öneriyor. Sanat alanında diğer devrimci kişilikler arasında Cezanne ve Courbet'in adlarının yazılması isteniyor.*
— *Rus Telgraf Ajansı için ROSTA AFİŞLERİ yapılıyor.*
— *Devrim Propagandası için ajit-tren ve vapurları hazırlanıyor.*
— *1906'da kurulmuş olan proletkült'ün Güzel Sanatlar bölümünün başına ressam Rosanova getiriliyor. Bir program hazırlıyor Olga Rosanova.*
— *Aralık, Ossip Brik İskustvo Kommuni / Halk Sanatı dergisini çıkartıyor. Yazarları arasında ressam İvan Puni de var.*
— *Çarlık sanat okulları kapatılıyor. Tatlin'in başkanlığı altında Petrograd'da Svomas kuruluyor. Vkhutemas açılıyor.*

1919

— *Tatlin 3. Enternasyonal Anıt Projesini yapıyor.*
— *İskustvo Kommuni'de Puni «Tatlin'in Kulesi» yazısını yazıyor.*
— *Komünist Partisi Kongresinde Lenin yeni mimari politikasının oluşturulmasını istiyor.*
— *Ekim Devrimi kutlamalarında Altman Petrograd'da Kızıl Alanı düzenliyor.*

— *Lissitzki soyut anlatımda «Beyazları Kızıl kamayla vur» adlı sokak afişini yapıyor. Modern afişçiliğin en güzel örneklerinden biri.*

1920

— *5 Ağustos Moskova, 2. Devlet Basımevi tarafından Gabo'nun «Realist Manifesto»su yayımlanır. Tverskoy Bulvarında Vkhutemas'lı birkaç öğrencinin de katılmasıyla açılan bir açık hava sergisi için.*
— *Aleksey Gan «Konstrüktivizm» adlı kitapçığını yazar, 1922'de yayımlanır.*
— *8 Kasım Lenin Proletkült'ü Narkompros'a bağlayan karar tasarısını yazar.*
— *Kasım. 3. Devrim Kutlamalarında «Kışlık Sarayın Zaptı» yeniden canlandırılır.*
— *Aralık Moskova, Tatlin'in 3. Enternasyonal Anıtı 8. Sovyet Kongresi nedeniyle sergilenir.*
— *Konstantin Umarskiy Tatlin'in Makine Sanatını anlatan «Rusyada Devrimci Sanat» kitabını Almanca yayımlar.*
— *Berlin'de Raoul Hausmann «Tatlin Evde» adlı fotomontajını yapar.*
— *Berlin Dada Sergisi Tatlin'e saygı sergisi olarak açılır.*
— *Tatlin'in izindeki Prodüktivist grup programını yayınlar. Programda Rodçenko ve karısı Varvara Stefanova'nın imzaları vardır.*
— *Lissitzki Vitebsk'te «İki Karenin Öyküsü»nü yapar. Çocuklar için sosyalist öğreti kitabıdır bu.*

1921

— *Polonya ve Almanya ile savaş biter. İç savaş sona erer.*
— *Moskova, Tatlin'in öğrencileri Obmokhu Grubu'nun sergisi açılır.*
— *İZO Sanat Üretimi Heyeti tarafından Üretimde Sanat dergisi çıkar Moskova'da. Eleştirmenler Aleksey Vasilaviç Filipov ve Toporkov.*
— *Tairov «Romeo ve Jülyet»i sahneye koyar. Ekster kostüm ve dekorlarını yapar.*
— *Tairov «Bir Başkanın Notları»nı yayımlar.*

— *Eylül. Meyerhold Devlet Yüksek Tiyatro Stüdyolarının başına getirilir. Ayzenştayn «laboratuar asistanı» olarak çalışır burada.*
— *Meyerhold Bio - Mekaniklerini geliştirir.*
— *Eylül. Moskova, 5 X 5 = 25 adlı sergi açılır. Stefanova, Ekster, Vesne, Rodçenko, Popova gibi Konstrüktivistlerin ilk grup sergisidir.*
— *Unovis grubundan olan Lissitzki «PROUN» adını verdiği «Resim ve mimari arasında aktarmalı tren» olarak tanımladığı yapılarını oluşturur.*

1922

— *Tver'de Aleksey Gan «Konstrüktivizm» adlı kitabını yayınlar.*
— *Rodçenko Vertov'un KİNO-PRAVDA'sı için film adları tasarlar.*
— *Lissitzki 10 sayfalık «İki Karenin Öyküsü»nü Berlin'de yayımlar. Modern tipografi ve dizaynda çığır açar.*
— *Nisan. Moskova, Meyerhold, Fernand Crommeynck'in «Yüce Gönüllü Boynuzlu» adlı trajifars oyununu sahneye koyar. Dekor ve kostümler Ressam Popova tarafından yapılır.*
— *Kamerni Tiyatrosunda Racin'in «Fedra»sı Tairov tarafından sahneye konur. Vesnin'in dekor ve kostümleriyle.*
— *Meyerhold «Tarelkin'in Ölümü» adlı oyunu Stefanova'nın dekorlarıyle sahneye koyar.*
— *Mayıs. Düsseldorfta «Uluslararası İlerici Sanatçılar Kongresi» toplanır.*
— *El Lisitzki ve Teo Van Doesburg ve Hans Richter, Konstrüktivizmi desteklediklerini açıklarlar.*
— *El Lissitzki ve İlya Ehrenburg üç dilde OBJET adlı dergiyi yayımlarlar.*
— *Macaristan'da Kassak ve Nagi MA adlı dergiyi çıkarır.*
— *Sonbaharda Berlin Van Diemen Galerisinde «Büyük Rus Sanatı Sergisi» açılır. Sergi Amsterdam'da yinelenir.*
Sergi komiseri İZO başkanı David Sternberg'dir.

1923

— *Mayakovski ve Ossip Brik LEF adlı Sol Kanat Sanatçılarını toparlayan dergilerini çıkartırlar. 5000 nüsha basılır. Yazarları*

arasında Brik, Mayakovski, Arvatov. Kusner, Sergey Tretyakov, Rodçenko, ve Lavinski vardır.

— *Boris Arvatov «Sınıf ve Sanat/İskustvoi Klassi» yayımlar Lef'te*
— *Leiden de Teo Van Doesburg Konstrüktivizmle ilişkili MECANO dergisini yayımlar.*
— *Mayıs. Prag. Çek sanatçısı Karel Tiege DİSK dergisini çıkarır.*
— *Mayıs. Petrograd, Sanatsal Kültür Merkezi Hlebnikov'un ZANGESİ şiirinin gösterisi yapılır. Tatlin bunun hakkında 18 Mayısta Zhizn Iskustvo / Sanat Yaşamında yazı yazar.*
— *Temmuz. Berlin, El Lissitkzi ve Hans Richter G-Zeitschift für elemantare Gestaltung Dergisini çıkarırlar.*
— *Vesnin Kardeşler Çalışma Sarayı projesini yaparlar.*
— *Vesnin Kardeşler Pravda Gazetesi projesini yaparlar.*
— *Asnova Yeni Mimarlar Topluluğu kurulur*
— *Meyerhold Moskova Proletkült Tiyatrosunun başına getirilir.*
— *Rodçenko Mayakovski'nin «Şu Beylik Sorun Üstüne» şiirlerinin fotomontajını yapar.*

1924

— *Varşova. Blok adlı dergi Uluslararası Konstrüktivizmin organı olarak çıkar.*
— *Derginin 5. sayısında Çek sanatçısı Miecyslav Szcuza'nın «Kemal Konstrüktif Programı» adlı kolajı basılır.*
— *Ginsburg «Dönemler ve Stiller» adlı kitabını çıkarır.*

1925

— *Paris. Mimar Melnikov tarafından yapılan Sovyet Pavyonu Arts Deco Sergisinde Rodçenko'nun iç dekorasyonuyla açılır. Ve Sovyet Pavyonu onur ödülünü kazanır.*
— *El Lissítzki Moskova Nikitiki Alanına dikilecek Volkenbügel projesini fotomontajla gerçekleştirir.*
— *Ginsburg ve Vesnin Kardeşler tarafından OSA / «Çağdaş Mimarlar Birliği» kurulur. Üyeleri arasında Aleksey GAN da vardır.*
— *Ayzenştayn «Potemkin Zırhlısı»nı yapar.*

1926

— *OSA'nın organı olarak Sovremennaya Arkitektura (Çağdaş Mi-*

marlık) Dergisi SA çıkartılır. Sinemada Konstrüktivizm üzerine bilimsel yazılara yer verilir.

1927

— *Lef dergisi Novi Lef / Yeni Lef adıyla çıkar.*
— *Leonidov Moskovada Lenin Enstitüsü projelerini yapar.*

1928

— *Bauhaus'ta Konstrüktivist Hannes Meyer yönetime geçer.*
— *Esfir Sub «Büyük Yol» adlı filmini yapar. Ekim kutlamasında gösterilir ilk kez.*
— *Köln Uluslararası Basın Sergisi açılır. Lissitzki Sovyet Pavyonunu fotomontajlarla kaplar.*

1929

— *Le Corbusier Moskova Centrosoyuz'u (Birlik Merkezi) yapar.*
— *Zürih'te Russland Sergisi açılır. Sergi Afişi Lissitzki tarafından yapılmıştır. Tek bir ayak için birleşmiş iki baş.*

1931

— *Vkhutemas kapatılır.*

KAYNAKÇA:

Art in Revolution ——— Londra, Hayward Gallery 26 Şubat-18 Nisan 1971 Sergi Kataloğu.
Aragon ——————— Les Collages, Miroirs de l'art Hermann, Paris 1965
The Tradition of Constrüktivism : Thames and Hudson, 1974 Stephan BANN
Andrei Nakov ——— Malevitch ecrits, Edition Champ Libre, 1975
Camilla Gray ——————— The Russian Experiment in Art, Thames and Hudson 1962

VALERİ BRYUSOV (1873-1924)

DUVARCI

— Duvarcı usta, duvarcı usta!
Kime ev çatılacak bu duvarlardan?
— İşüstü bizi lafa tutma
Bir zindan olacak bu, bir zindan.

— Duvarcı usta, duvarcı usta!
Orada kim gözyaşı akıtacak?
— Sen ya da seninkiler değil nasıl olsa,
Zenginsin bir zorun yok ki çalacak.

— Duvarcı usta, duvarcı usta!
Orada kim eriyecek mum gibi?
— Bencileyin işçi oğlum belki de,
Bir yazıdır bu alnımızda, eski...

— Duvarcı usta, duvarcı usta!
Oğlun anımsar belki duvarı örenleri...
— Hey git işine be, boşa çene yorma
Biliyoruz sen söylemeden de her şeyi...

1901

(Çev: **A. Behramoğlu**)

SOVYET EDEBİYATI KONULU SORUŞTURMAYA YANIT

SAMİM KOCAGÖZ

1 — Ekim Devriminin yarattığı sanat konusundan çok, önce, Ekim Devrimini yaratan sanattan söz etmek zorundayım: Çünkü bu sanatın yaratıcılığım üzerinde etkisi olmuştur.

1917'den 1920'lere değin Ekim Devriminin kaynaşmasını, gelişmesini, sonra da gerçekleşmesini hazırlayan birçok nedenler vardır. 1860'lara dönüp, 1905'lere bakılmalıdır. Rusya'daki siyasal kaynaşmaların oluşmasını bir yana bırakarak, bu kaynaşmalar içindeki edebiyata bakacak olursak; kısaca bu edebiyatın temsilcilerini düşünürsek, şöyle bir görüntü ortaya çıkar: Gorki, hikâyeleri, romanları, oyunlarıyle, Rus toplumunun sınıflarının en altında kalan, ezilen, çaresizlik içinde kıvranan —Bir oyununun adı Ayak Takımı'dır— insanları anlatmıştır. Giderek Ekim Devriminin oluşmasının en altta ezilen sınıfının psikolojisini yaratmıştır. Bir bakıma da Devrimin psikolojisini inceleyerek —Devrimden önce— ortaya koymuştur. Devrimin nedenleri araştırılırken, ilk akla gelecek NEDEN, İNSANLAR, Gorki'de vardır.

ÇEHOV, hikâyelerinde ve oyunlarında, Gorki'nin insanları, en alt sınıfla, toprak ve ticaret burjuvasımn altındaki, —orta sınıf demek biraz zor— ezilen, memur, esnaf, geçimini zor sağlayan, giderek —oyunlarında— burjuva ya da burjuva özentisi bir sınıfın çaresizliğini ortaya koymuş, çöküntüsünü yansıtmıştır. Yine Devrimin psikolojik oluşmasını araştırırken, GORKİ'yi tamamlayan Çehov'a bakmak gerekir.

Yine Devrim öncesinin Toprak Aristokratlarını, enine boyuna GOGOL'de görürüz: Çarlık Rusya'sının Ölü Canları, alınıp satılan köylüleri bu yazarda Devrime uzanan saptamalardır diyebiliriz. Hele kaderciliğine karşın Rus toplumunun, özellikle Aristokratlarından ve önde gelen bürokratlarına değin dev yapıtları ile ortaya koyucusu büyük Tolstoy'un da —Lenin'in dediği gibi— Devrime katkıda bulunduğunu yadsıyamayız...

Bu Büyük Rus yazarlarının içinde Devrimin gerçekleşmesini gözleriyle gören Büyük GORKİ, en bilinçli olarak Devrime en büyük katkısı olan bir yazardır.

Gençliğimde, yazıya başlarken, başlamadan önce, Gorki'den, Çehov'dan çok etkilendim. İçimdeki İNSAN SEVGİSİNİ, bu yazarlar bende bilinçlendirdi. Ne var ki onların gerçeği, insanı, içinde yaşadıkları toplumları ayrı, bizim —çok yakın benzerlikler de olsa— gerçeklerimiz, insanımız, içinde yaşadığımız toplumun koşulları ayrıydı. Benim demeyeyim, bizim edebiyatımızın bu büyük yazarlarla ilişkisi Marksizmde, Toplumsal Geçekçilikte birleşiyordu. Yazınımızın, kültür mirasımızın elverdiği denli yeteneğimiz bu yazarlardan etkilendi. Ama kendisine özgü bir Türk yazını, toplumsal gerçekçiliği ortaya koyduk sanırım.

2 — Bugün Şolohov, Simonof, vb. gibi ünlü, usta; Cengiz Aytmatof gibi çok çarpıcı Sovyet yazarları var. Bu yazarlar, ben yaştaki bir yazarın kuşağından sayılır. Onları severek, diyelim hayranlıkla da okusam, üzerimde, hani yeteneğimi kullanmada etkili olabildiklerini söyleyemem. Gençlik, çıraklık, kalfalık çağını geçirdik. Kendimize özgü bir tutum ve tavırla kırk yıldır Türk Edebiyatına birşeyler verdik, katkıda bulunduk. Edebiyatımız öyle bir düzeye gelmiştir ki, çağdaş dünya yazarları, belki genç kuşakları etkiliyebilir ama bizim 40 kuşağını etkileyemez. Çünkü yavaş yavaş Türk Edebiyatının geleneği kurulmaktadır, edebiyatımızın bir geçmişi, mirası vardır. Bırakalım başka ülkeleri, Sovyetler Birliğinde en başta Nazım olarak, bizler de çevrilip okunmaktayız. (Orada bir kitabımın baskısı yüz bindir.) Şaşırtmak için söylemiyorum; şöyle bir soru da sorulabilir: Sovyetlerin genç kuşak edebiyatçıları, bizlerden etkileniyorlar mı dersiniz?

AHMET ERHAN

ALACAKARANLIK YOK ARTIK

Alacakaranlık yok artık bu dünyada
Kopkoyu bir karanlığa çekiyor yurdumuzu
Suskunluklar, bekleyişler, korkular
Çoğu kimse kaplumbağaları aklına bile getirmeden
Kalın bir kabuk uyduruyor kendine
Gerektiğinde başını içeriye çekebileceği.
(Herşey yitebilir, anlıyor musun
Böyle bir karanlıkta;
Nice dostluklar,
Aşklar,
Doğa..)
Görülünce yüz çevrilen
Bir adam oluruz sokakta
(Sokakta olursak tabi.)
Tehlikeli bir tip.
Çünkü zincirlerdir, parmaklıklardır
Ölüm korkusudur kovalayan onları.

Alacakaranlık yok artık bu dünyada
İnsana uçma hissi veren
Bir aydınlık olacak.
(Onu kimse görmedi mi?)
Balıkçılar gördük diyorlar
Bir deniz kızıydı o.
İşçiler gördük diyorlar
Çekici demire vurduğumuzda
Aniden parladı.
Memurlar görmemiş.
Kadınlar gördük diyorlar
İlk çocuğumuzu doğururken.
Köylü:
O, toprağı benimle sürdü
Hasadı benimle kaldırdı.

Alacakaranlık yok artık bu dünyada
Yok bulanık bir deniz.
Bir yanda onlar duruyor - o katiller
Öte yanda biz!...

Haziran'78

BUGÜN OTURDUM ÖLÜMÜ DÜŞÜNDÜM

Bugün oturdum ölümü düşündüm
Kirli, acı bir su gibi yürüdü içimde
Dokunduğum, gördüğüm herşeye sindi
Ürperdim, korktum, ve biraz şaşırdım
Bugün oturdum ölümü düşündüm
Yağmur altında ya da karanlıkta
Birbaşıma kalmış gibi

Sevgilim böylesine alımlıyken
Güz kuşlarının güneye doğru akıp gideceği yol
İyice belirmişken gökyüzünde
Onarırken, sararken hayat
Çocukların incinmiş gülüşlerini
Artık her park yeri bir apartman inşaatı
Her sokak bir otomobil nehriyse de

Bugün oturdum ölümü düşündüm
Soğuk camlara dayayarak yüzümü
Kuşağımın acısını, kefenlenen gençliğimizi
Yaşayan, ya da artık yaşamayan dostları
Bugün oturdum ölümü düşündüm
Örterek yüreğime kara bir tülü

Bugün oturdum ölümü düşündüm
Kapkara bir gece penceremi dalarken
Öleceğini bile bile karşı koymanın onurunu
Cesaretin, fedakârlığın, sevginin
Arkadaşlarımın yüreklerinden çıkan özsuyunu

Bugün oturdum ölümü düşündüm
Bir darağacında, ya da yolda yürürken

Bugün oturdum ölümü düşündüm
Yirmi yaşında; ve hayat bu kadar güzelken..

Ağustos'78

YILDIZLAR OYNAŞIRKEN PERDELERİ ÖRTMEK

Bir gecenin en güzel duygularını
Alıp götürüyor silah sesleri
Hayat hiç bu kadar güzel olmadı
Ölüm böylesine gerekli

Ürküyorum bir rüzgar esince
Çürük bir dal çıtırdayınca dışarda
Bir dal hiç bu kadar benzemedi
Pencereye dayanmış bir namluya

Gökyüzüne de bakamadım nicedir
Ay, dalında unutulmuş bir portakal gibi
Çocuklar bilir bunu - ne demektir
Yıldızlar oynaşırken perdelerin örtülmesi

Yüreğim sokaktaki seslerle iç içe
Her ayaksesinde damarlarımı geriyorum
Kulağım bütün evlerin eşiklerinde
Yumruğumu sıkarak öylece bekliyorum

Uzak dağları, nehirleri koymadan araya
Özlerim ben birşeyleri
Beni dillere, beni yollara vurur
İnsanlara ve çiçeklere duyduğum sevgi

Sevgilerim kaybolup gider bu kargaşada
Özlediklerim artık özlenmekten yorulurlar
İşte özgürlük diye bağırdığımda
Bir çocuk, başını duvarlara çarpar

Anlatmak istiyorum, bağırmak istiyorum
Ülkemin üstünde yürüyen geceyi
Hayat hiç bu kadar güzel olmadı
Ölüm böylesine gerekli

Ağustos'78

EKİM DEVRİMİ SİNEMASI

ERHAN SÖKMEN

Dünya halklarını saran zincirin Rusya'daki halkasının kopması, Rusya halklarının iktidarı ele geçirip, devrimi ilk kez kesin bir gerçeklik haline getirmeleri yeni bir çağın başlangıcı oldu. Yüzyılımızdaki tarihsel gelişimi ve insan yaşamını her alanda derinden etkileyen Büyük Ekim Devrimi, sanatlar arasında üretim araçlarının mülkiyetiyle en dolaysız bir şekilde ilgili olan sinema sanatının da özgür gelişimi için gerekli şartları yarattı. Sinemanın, parababalarının ellerinden alınması onu büyük ticarî ortaklıkların kazanç kaynağı olmaktan kurtardı; sinemanın eğitici yanının ortaya çıkmasına ve gerçek bir sinema sanatının yaratılmasına olanak verdi. Ekim Devrimi sonrasında ve onun yadsınmaz etkisiyle ortaya çıkan büyük sinema yapıtları uluslararası bir üne kavuştukları gibi, sinema sanatına yepyeni bir boyut da kazandırdılar. 1920'lerin ikinci yarısında sinema; Yunan heykeli, Rönesans resmi, klasik müzik ve 19. yüzyıl romanının ulaştığı sanat düzeyine ulaştı. Bu yükselişte Potemkin Zırhlısı, Ekim, Ana, St. Petersburg'un Sonu, Cengiz Hanın Soyundan, Cephane, Toprak gibi filmler ve bu filmlerin yönetmenlerinin kuramsal buluşlarının büyük bir rolü oldu.

Bolşevikler sinemanın eğitim ve kültür alanındaki önemini devrimden çok önce kavramışlardı. Devrimden daha on yıl önce Lenin, sosyalist kültürün gerçek yaratıcıları sinemayı denetlemeye başladıklarında, sinemanın en etkili eğitim araçlarından biri olacağını söylemişti. Buna bağlı olarak, devrim arifesinde (Eylül) Moskova İşçi Sovyetleri yönetiminin topladığı, sosyalist kültür konulu bir konferansta, Lunaçarski ve Kalinin'in önerileriyle sinema konusunda şu karara varıldı: «Büyük popüler kazanım olan sinema bugün onu ahlâksızlığın, cinayetlerin ve kokuşmuşluğun okulu haline getiren burjuvazinin ellerindedir. Egemen sınıflar sinemayı, proleter çizgisini altedip, burjuva ahlâkını ayakta tutma yolunda kullanmaktadırlar. Ancak gerçek bir halk devleti koşullarında sinema işçi sınıfı ve halk kitlelerinin eğitilmesi ve yetiştirilmesi yolunda kullanılacak çok büyük bir araç, proletaryanın burjuva sanatının sınırlamalarından kurtulmak için kullanacağı en önemli silah olacaktır. Sinema o zaman

sınıf bilincini ve uluslararası dayanışmayı geliştirecek, sosyalizm uğrunda proleter savaşımın ülkülerini dile getirecektir.»

Ancak iktidarın ele geçirilmesiyle, bolşeviklerin programladıkları anlamda devrimci bir sinemanın yaratılması ve kurumlaşmasının zincirleme reaksiyon biçiminde, çabuk ve kolayca gerçekleştiğini sanmak yanlış olur. Dünyada ilk sosyalist devrimin başarıya ulaşması ve sosyalist sinemanın kurulması, bunun etkisiyle sinema sanatında onu çağdaş düzeyine ulaştıran genel bir yükselişin gerçekleşmesi günümüzün tarihsel bakış açısından yadsınmaz bir neden-sonuç ilişkisi içinde görünmektedirler. Fakat bu ilişkiyi saptarken, bunun son derece sancılı bir süreç içinde gerçekleştiğini de gözden kaçırmamak gerek. VIII. Parti Kongresi'nde Lenin «yaşamın en derin temellerini, nüfusun en geniş kitlelerini saran ve sarması gereken bir ihtilâl sırasında hiç bir partinin, hiç bir hükümetin - kitlelere ne denli yakın olursa olsun - yaşamın her alanını hemen kavrayamaması son derece doğaldır» diyordu. Devrimci dönüşümler belli bir düzen ve sıra içinde gerçekleştirilecekti.

Ancak bu, Parti'nin başlangıçta sinemayı unuttuğu, ya da film üretimiyle hiç ilgilenmediği anlamına da gelmez. 9 Kasım 1917'de «Eğitim Sorunları Devlet Komisyonu»nun kurulması kararlaştırıldı. Bu komisyonun okul dışı halk eğitimi bölümünde de Nadejda Krupskaya başkanlığında bir Film Komitesi oluşturuldu. Sovyet iktidarı böylece devrimin daha başında sinema alanındaki ilk örgütünü kurmuş oluyordu. Parti'nin sinemaya olan ilgisini, devrimden bir kaç gün sonra alınan bu karar kadar iyi gösteren bir kanıt bulunamaz.

Devrimden sonraki ilk yıllarda bu karara karşın film üretiminde hukukî, kurumsal anlamda eski düzen sürdürüldü. İlk devletleştirilme dalgası, diğer sanayi kuruluşlarıyla karşılaştırıldıklarında oldukça küçük görünen sinemalara ve film üretici firmalara dokunmadı. Çünkü, Şanşovkov gibi en büyük stüdyolarda bile çalışanların sayısı yüzü aşmıyordu. Üstelik tek tek kuruluşların devletleştirilmesi, kurulması programlanan sosyalist sinema sorunlarını da hemen çözemeyecekti. Çünkü Rusya'da, o sıralarda Fransa ve Amerika'da olduğunun tersine sinema sanayii son derece dağınıktı. Üretim, dağıtım ve gösterim kurumları tekelleşip banka sermayesinin denetimine girmemişti. Demek ki, sosyalist sinema için önce bir örgütlenme modelinin oluşturulması gerekiyordu. Bu durumda, devletleştirme ileriye bırakılarak, özel sermayenin elindeki sinema sanayiinin denetlenmesi ve yönlendirilmesiyle yetinildi.

Özel stüdyolar, doğal olarak, yeni düzeni sevgi ve coşkuyla karşılamadılar. Önceleri, çarlık sinemasının konularından en ufak bir sapmaya bile gerek görmeksizin üretimlerini sürdürdüler. Sosyalist iktidarın geçici bir durum olmadığının farkına varır varmaz, tüm üretimi sabote etme yolunu seçtiler. Hammadde yokluğunu gerekçe göstererek mallarını satmaya ve çalışanları işten çıkarmaya başladılar. Bir kısmı da çekim yapma maskesi altında tüm stüdyolarını beyaz muhafızların işgali altındaki bölgelere taşıdılar. Bu durumda hem üretimin tümüyle durmasını önlemek, hem de orduya ve işçilere film sağlayabilmek için kaçınılmaz adımın bir an önce atılması gerekti. Lenin 27 Ağustos 1919'da, sinema ve fotoğraf endüstrisini devletleştiren kararı imzaladı. Sinema tarihinde bir dönüm noktası olan bu kararın tam metni şöyledir:

KARAR

Fotoğraf ve Sinema endüstrisiyle ticaretinin Eğitim Halk Komiserliğine verilmesi hakkında Halk Komiserliği Şûrası Kararı.

1. RFSSC sınırları içindeki tüm fotoğraf ve sinema endüstri ve ticareti —kuruluşları ve bunlara bağlı araç ve gereçlerin bulunması ve dağıtımı— Eğitim Halk Komiserliğinin emrine verilmektedir.

2. Eğitim Halk Komiserliği bu amaçla, a) Ulusal Ekonomi Yüksek Şûrasının onayıyla fotoğraf ve sinema endüstrisinin bir kısmını veya tümünü millileştirmeye, b) fotoğraf ve sinema işletmelerine, mallarına, araç ve gereçlerine el koymaya, c) fotoğraf ve sinema hammaddeleriyle fabrika ürünleri için sabit fiyatlar ve tavan fiyatları saptamaya, d) fotoğraf ve sinema endüstri ve ticaretini yönetmeye ve denetlemeye, ve e) özel kişiler ve işletmeler için olduğu kadar fotoğraf ve sinema işleriyle ilgileri oranında devlet kurumları için de bağlayıcı olan kararlar alarak fotoğraf ve sinema endüstri ve ticaretini düzenlemeye yetkilidir.

Halk Komiserleri
Şûrası Başkam: V. Ulyanov (Lenin)
Halk Komiserleri Şûrası Yürütme Sorumlusu:
Vlad Bonch-Brujevich
Moskova, Kremlin, 27 Ağustos 1919

Sinema endüstrisini devletleştiren bu kararın alındığı tarih, yeni bir sanatın, sosyalist sinema sanatının doğum günüdür. Bu kararla film üretiminin örgütlenmesi ve yönetiminin Eğitim Halk Komiserliği'ne verilmesi en az devletleştirme kadar önemlidir. Si-

nemanın eğitsel ideolojik etkisine, okul ve yayıncılık kadar önem verildiği görülüyor. Devletleştirmenin temelinde ekonomik nedenlerden çok ideolojik etkenler yatmaktadır.

27 Ağustos 1919 tarihli karar sosyalist bir sinemanın yasal temelini oluşturdu. Sovyet filmciliğinin bundan sonraki gelişimine temel oldu ve bu gelişimin yönünü gösterdi. Lenin, «Sovyet gerçekliğini yansıtan, komünist düşüncelerle dolu yeni filmlerin yapımına haber filmleriyle başlamak gerekir,» diyordu. Sovyet sineması gerçekten de haftalık haber filmleriyle başladı. Genç Sovyet devletinin yaşamı filme alınıp perdeye yansıtıldı: Kızıl Ordu'nun Beyaz Muhafızlara ve yabancı saldırganlara karşı giriştiği yiğit savaş, cephe gerisindeki yaşam, kültürel ve politik olaylar, ajit-prop trenleri... Bu filmler nitelikleri bakımından, **Gaumont, Pathé** ve **Pegasus** gibi firmaların yaptıkları haber filmlerinden tamamen farklıydı. Burjuva haber filmlerinin kameramanları olayların dıştan bakan seyircisi olmaya özel önem veriyorlardı. Anti-sovyet propaganda bu «nesnel bakış» maskesi ardına gizleniyordu. Cephede ve cephe gerisindeki Sovyet kame-

Lev Kuleşov'un «Mahkemeden Sonra» (1926) filminden bir kare

ramanları ise savaş ve çalışma içinde gelişen politik bilinçleriyle olaylara doğrudan doğruya katılıyor, gözlemci ve tanık olmaktan çıkıp devrim günlerinin gerçek yaratıcıları haline geliyorlardı. Kameramanların politik, sanatsal ve meslekî eğitimleri ayrılmaz bir bütün oluşturuyordu.

İçsavaş sırasındaki Sovyet haber filmlerinin kameramanları, Jermolov, Lemberg, Leviski, Novizki ve Tisse çok zor teknik koşullarda —kötü ham film ve ağır, eski çekicilerle— çalışmalarına karşın devrim günlerinin unutulmaz resimlerini yarattılar. Eski haber filmlerinin, olayları genellikle otuz kırk metrelik uzun ve genel çekimlerle filme alan çekim tekniğini bir kenara bıraktılar. Olayların içine girmeye, canalıcı noktalarını yakalamaya özen gösterdiler. Bunun doğal sonucu olarak da, konunun bütününü parçalara ayırarak çeşitli açılardan ve uzaklıklardan filme aldılar; böylece belgesel filmlerine olayları sadece kaydetmekle kalmayıp, onların anlamlarını da açıklayan ve belirleyici yanlarını vurgulayan kendine özgü bir dramatik yapı kazandırmayı başardılar. Bu belgesel filmlerin birleştirilip Sovyet yaşamının tüm yanlarıyla ve yepyeni bir biçimde belgelenmesinde ünlü belgesel filmci Dziga Vertov'un büyük katkısı vardır.

Sovyet sineması, konulu film alanında ise ilk adımlarını, o sıralar, «Agitki» adı verilen kısa propaganda filmleriyle attı. Bunlar, aslında son derece kısa, afiş yalınlığında, günün siyasal istemlerini seyirciye götüren filmlerdi. Çoğu kez sanatsal bakım-

J. Slavinski'nin «Genç Kız ve Serseri» (1918) filminde Vladimir Mayakovski

dan zayıf ve pek özensizce yapılmışlardı. Bu yüzden uzun metrajlı konulu filmlerin yerini tutamadılar. Fakat bunların herşeye karşın Sovyet sinemasının ilerki gelişimi açısından yadsınmaz bir önemi vardır: bu değersiz propaganda filmleri kutsal tarafsızlığa son verip, siyasal bağlanmanm yolunu gösterdiler. Seyirciler ilk kez bu filmlerde, oyuncuların güncel konulu ve üstelik siyasal tercihli filmlerde de oynadıklarını gördüler. Agitki serisinden yapılan filmlerin tek başına bu özelliği bile çok önemli ve yepyeni bir adımdı.

Sovyet sinemasındaki tüm bu yeni gelişmelere karşın, biraz da Yeni Ekonomi Politika'nın etkisiyle, 1921-23 yılları arasında, Sovyet ülkesindeki sinema pazarının durumu içler acısıtdı. O yıllardaki Sovyet sinematografisinin bir özelliği de dağınıklıktan kurtulamamışlığı, birbiriyle yarışan sayısız bağımsız stüdyo, dağıtım bürosu ve sinema salonuna bölünmüşlüğüydü. Sinema alanında genel olarak eski kapitalist yöntemlere geri dönüş görülmekteydi. Ham film ve araç, gereç yokluğu, yerli üretimin maliyetini yükseltiyor ve dağıtımcıların ucuz yabancı filmleri yeğlemelerine neden oluyordu. 1922/23 sinema sezonunda yüzlerce yabancı filmin yanında yalnızca oniki Sovyet konulu filminin gösterildiği düşünülürse durumun acılığı ortaya çıkar. Sovyet sinemasının tümden yokolma tehlikesi Partiyi alarma geçirdi. Daha 1919 yılında, VIII. Parti Kongresi'nin onayladığı programda, sinemanın, işçi ve köylü kitlelerinin iş ve kültür düzeylerini yükseltmede kullanılacak en önemli okul dışı aydınlatma aracı olduğu kabul edilmişti. Daha sonraki Parti Kongrelerinde ve Merkez Komite kararlarında da, sinema salonu ağını genişletmek ve filmsel propagandayı güçlendirmek gereğine değinildi. 1922 yılında Lenin sinema politikasına el attı. Eğitim Halk Komiserliği temsilcisi Litkens'e sinemanın ivedi görevleri konusunda direktifler gönderdi. **Lenin, Eğitim Halk Komiserliğinin ülkedeki tüm film gösterileri üzerinde geniş bir denetim örgütleyip uygulamasını istiyordu. İç pazar tümüyle çarlık ve yabancı filmlerle dolu olduğundan Lenin, dağıtımda bulunan tüm filmlerin kayda mutlak bir de haber filmi bulunmalıydı. Propaganda özelliği önlemek üzere deneyli marksistler ve halkla ilişkiler uzmanları taşıyan bu yerli haber filmleri, propaganda beceriksizliklerini önlemek üzere deneyli merksistler ve halkla ilişkiler uzmanları tarafından denetlenmeliydi. Lenin köylerde ve ülkenin doğu bölgelerinde sinema salonları açılmasına da özellikle dikkat edilmesini istiyordu.**

Litkens'e bu direktifleri gönderdikten az sonra Lenin, Halk Eğitim Komiseri Lunaçarski ile Sovyet sinemasının durumu konusunda görüştü. Yerli film üretiminin yükseltilmesi gereğine ve kentlerde ve köylerde değerli siyasal filmlerin yaygınlaştırılmasının önemine değindi.

Lunaçarski'yle yaptığı bu konuşmayı Lenin, «...**bu yüzden, sinema sanatının bizim için sanatların en önemlisi olduğunu sürekli hatırda tutmalısınız!**» diye bitiriyordu.

Parti'nin Litkens'e gönderilen direktiflerle başlattığı seferberlik 1922, 1923 ve 1924 yıllarında da sürdürüldü. Sinema pazarını inceleyip Merkez Komiteye uygun önlemler alınmasını öneren özel komisyonlar kuruldu. XII. Parti Kongresi'nin propaganda ve basın sorunlarıyla ilgili bildirgesinin büyük bir bölümü sinema ile ilgiliydi. Burada «Sinemalarımız eski Rus filmlerini ve Batı Avrupa üretiminden filmleri gösterdikleri sürece, gerçekte emekçileri olumsuz yönde etkileyen burjuva etkisinin ileticisi olarak kalacaklardır...» deniyordu.

Partinin aldığı bu karar ve önlemler ilk ağızda nicel planda sonuç gösterdi: 1923/24 gösteri mevsiminde, yerli filmlerin sayısı kırkbire yükseldi. Fakat işin asıl önemli yanında, film üretiminin ideolojik-sanatsal kalitesinin yükseltilmesi yolunda hiç bir ilerleme yoktu. Yeni Ekonomi-Politika dönemi diğer sanatları da benzer biçimde etkilemişti. Fakat hiçbir sanat alanında bu etki sinemada olduğu denli keskin değildi. Mayakovski'nin dediği gibi sinema hastaydı. Kaptalizm onun gözlerini altınla kör etmişti. XIII. Parti Kongresi için Merkez Komite'nin Propaganda Bölümüne bilgi toplayan komünist sinema çalışanları, 1923 yılı film üretimi içinde, ideolojik bakımdan «yeterli» sayılabilecek yalnızca üç film bulabildiler.

Tam bu sıralarda, sinema sanatının o güne kadarki biçimine özellikle kuramsal planda saldıran bazı genç sinema meraklılarının yazıları yayınlanmaya, görüşleri yayılmaya başladı. Bu gençler çoğunlukla çalışmalarını «Sol Sanat Cephesi»nin bayrağı altında başlattılar ve görüşlerini Cephe'nin yayın organı olan «LEF» dergisinde yayınaya başladılar. Sinema sanatının burjuva biçimlerini acımasızca eleştiren bu gençler politik anlamda yeterince olgun değildiler ve bu yüzden de estetik kuramları ya Marksist dünya görüşünün çok üzağında kalıyor ya da onunla çelişiyordu. Görüşlerinin oluşumunda Proletkült'ün, konstruktivistlerin -ve fütüristlerin büyük etkisi vardı. Fakat yeni bir anlatım biçimi arayışlarında, düşünce ve deneylerinin

kargaşasında ve tüm eylemlerinde, sosyalizmin çıkarlarına hizmet doğrultusunda son derece içten bir siyasal bağlanma sezilmekteydi. Devrim öncesi Rus Sinemasından şiddetle nefret edi-

Sergey Eisenstein (1898-1948)

yorlardı. Kuramsal görüşlerinin tüm farklılığına karşın, geçmişin kötü geleneğinden öurtulunması gerektiği konusunda birleşiyorlardı. 1920'lerin ikinci yarısında sanatlarının doruğuna ulaşan ünlü Sovyet sinemacıları hep bu gençlerin arasından çıktı: Dziga Vartov, Lev Kuleşov, Eisenstein... (Bu ünlü sinemacıların kuramsal görüşleri, ve en az onlar kadar yeni birşey yaratmak isteğinde olan, fakat onlar gibi bu işe biçimsel yönden yanaşmayan «gelenekçilerin» gelişimi ayrı ayrı, derin incelemelerin konusudur.)

XII. Parti kongresinden sonra yerli filmlerin sayıları artmış, ama kaliteleri eski düzeyde kalmıştı. Eldeki ekonomik olanaklarını, insanları ve iş gücünü rasyonel bir biçimde kullanmayı olanaklı kılacak uygun örgütsel biçimlerin bulunması gerekiyordu. Üretimin ideolojik yanıyla ilgilenilmesi gerekiyordu. Bütün bu sorunlar XIII. Parti Kongresinin kararlarına konu oldular. XIII. Kongre'nin sinema konusundaki kararları 27 Ağustos 1919 tarihli devletleştirme kararının bir anlamda devamıdır. Kongrenin kararları altı noktada toplanıyordu. Birinci madde, «Sinema partinin elinde, komünist ajitasyon ve eğitimin en temel araçlarından biri olmalıdır. Proletaryanın en geniş kesiminin parti örgütlerinin ve sendikaların sinemayla ilgilenmeleri mutlak gereklidir» diyordu. İkinci maddede birbirleriyle yarışma halinde bulunan tüm sinema kuruluş ve firmalarının tek bir örgüt çatısı altmda toplanması kararlaştırılıyordu. Üçüncü madde vergi ve gümrük indirimleriyle ilgiliydi. Dördüncü madede, işçi ve asker kulüplerine olanaklar ölçüsünde bol sayıda, ajitasyon, eğitim filmleri ve konulu filmler sağlanması gerektiğinden söz ediliyordu. Bu maddede ayrıca kırsal bölgeler için bir gezici sinema ağının kurulması isteniyordu. Beşinci madde'de, Eğitim Halk Komiserliğine bağlı, üretimin ideolojik yönetimi ve denetimiyle görevli özel bir komisyon kurulması kararlaştırılıyordu. Bu Komisyon, Merkez Komite'nin, Eğitim Halk Komiserliğinin, sendikaların ve sinema örgütlerinin temsilcilerinden oluşacaktı. Altıncı maddede ise sinemanın yönetiminin, ideolojik ve ekonomik alanda deneyli belli sayıda yoldaşın katılımıyla güçlendirilmesi kararlaştırılıyordu.

Partinin güçlü bir sosyalist sinema sanatı yaratma çağrısına ilk yanıt 1925 yılında Sergei Eisenstein'm Potemkin Zırhlısı'yla gelmiş oldu. Bir kaç ay sonra da V. Pudovkin'in «Ana» filminin ilk gösterisi yapıldı.

TURGAY FİŞEKÇİ

GÜNLER

Sular gibi akıp gidiyor yaşam
Yağmurlarda ıslanmayı öğrenemeden
Bakıp geçtiğimiz bir vitrin gibi
Geçip gidiyor pamuk saçlarına dokunamadan

Hiç düşünmediğim bir anda
Belki bir pazar günü kahvaltı sırasında
Pencereye konan bir kuş gibi
Gelip geçmekte zaman

Yorgunluk üzre sözlerde buluyor insan kendini
Nasıl görsün gökyüzünü, arındıran maviyi
İki kat.. alnında ter damlaları
Toplarken tek tek kuruşları

Gönül işleri de akla gelmiyor değil
Nasıl kazanılabilir kör yürekler
Sevgi dışında kalmışsa yaşamın
Elyordamıyla umutsuzluğa gömülür düşler

Sular gibi akıp gidiyor yaşam
Akan sular gibi temizleyecek içimizi bu günler
Daha çok alınteriyle, daha hızlı geçtikçe
Işıkları tüm zamanların görünecek gönüllerin dibinde

HİKÂYE

KOKU

İSMAİL UYAROĞLU

Leşi ilk gören o oldu.

Akşamdı. İşten çıkmış, evine dönüyordu. Yolda bir arkadaşı ile karşılaşmış, bir süre birlikte yürümüşler, son durumdan, genel tedirginlikten, kuşkudan, suçlamalardan konuşmuşlardı.

Nicedir bir değişme vardı kentte. O eski, alışılmış, herkesi içten içe sıkan ama kimsenin de vazgeçmeyi göze alamayacağı, sıkı sıkı sarıldıkları düzen, önceleri belli belirsiz, sonraları açıktan açığa ve önüne geçilemez bir biçimde değişiyordu. Başlangıçta ancak sezgileri çok güçlü olanlar ayrımına varabilirdi bunun. Gözle görülür bir değişme olmamıştı çünkü. Her şey eskisi gibiydi. Yine sabahları işe gitmek için evden çıkıyorlar, yine durakta otobüs bekliyorlar ya da beklemiyorlar, yine bankalara girip bankalardan çıkıyorlar, KKK'yi, Kenti Koruma Kurumu'nu yine aynı caddenin aynı köşesinde görüyorlar, akşam eve döndüklerinde yine aynı karılarını, aynı çocuklarını ve aynı koltuklarını buluyorlardı. Ara sıra kulaklarına gizli bir değişim olduğu çalınmıyor değildi ama gülüp geçiyor, önemsemez bir tavırla omuz silkiyorlardı. Kentin düzenine olan güvenleri sınırsızdı çünkü.

O kokuyu duymalarına değin böyle sürdü bu.

Bir sabah uyandıklarında, niteliğini kestiremedikleri, belli belirsiz bir koku duydular. Bütün gün kimse söz açmadı bundan. Herkes, aynı şeyi karşısındakinin de duymuş olmasmdan korkuyor, bu yüzden habersizmiş gibi davranıyordu. Biri sözünü etse varlığı kesinleşecek, yanılmış olabileceklerine değgin bütün umutları yok olacaktı çünkü. O gece kuşkuyla girdiler yataklarına.

Sabah olunca herkes, geceden kalan kuşkularını içinde taşıyarak korkuyla pencereye yöneldi. Açar açmaz, sabah serinliğiyle birlikte bir koku çarptı yüzlerine. Seslerini çıkarmadılar, öylece sustular; bütün umutları yitmişti, bir gerçekti artık, değişim kendini duyurmaya başlamıştı. Yalnızca «başladı» diyorlardı birbirlerine. Ama yine de yarın her şeyin eski haline dönebileceği umudunu, küçük, çok küçük bir kırıntıdan öteye gidemese de, taşımıyor değillerdi içlerinde. Bu suskunluk biraz da bundan ileri geliyordu. Eğer yarın bir tansık olur da her şey eski durumunu alır-

sa, hiç bir şey olmamış, yanılmışlar, bir düş görmüşler gibi davranacaklardı. Ama üstünde fazla duracak olurlarsa şimdi, yarın bu yöndeki bütün davranışları inandırıcı olmaktan uzak kalırdı. Hem hakkında uzun uzun konuşmak, hem de bir şey olmamış gibi davranmak çelişirdi birbiriyle. Gerçi birbirlerine «başladı» diyorlardı ama başlayan neydi, belli değildi orası, pekâlâ başka bir şey de başlamış olabilirdi. Onun için böyle yoruma açık bir sözcük seçmişlerdi, bu yönde oldukça iyi çalışan, beceri kazanmış beyinlerini zorlayarak.

Ertesi gün daha bir belirginleşti koku.

Ertesi gün daha da.

Ertesi gün daha da.

Artık kokudan geçilmiyordu. Pis, ekşimsi, boğucu bir hava kaplamıştı ortalığı.

Tartışmalar başladı. Neydi bu, neyin nesiydi, nereden çıkmıştı, neden? Bir giz perdesi sanki her şeyi saklıyordu gözlerinden. Bildikleri tek şey kokunun varlığıydı. Bunun uzantısı olarak da rahat ve güven içinde yaşadıkları o eski düzenin, gözle görülür bir biçimde bozulduğu. Tedirgindi herkes. Kokunun nedenini, nereden geldiğini bulmaya çalışıyorlardı elbirliğiyle. Kimse zorlamıyordu buna onları ama garip bir biçimde zorunlu duyuyorlardı kendilerini düşünmeye, düşündüklerini söylemeye. Kentin düzeniydi söz konusu olan. Kimileri kokunun dış mahallelerden geldiğini, dolayısıyle araştırmaların oralara kaydırılmasını; kimileri bunun yanlış olduğunu, çalışmaların kentin içinde yoğunlaştırılması gerektiğini; kimileri hiç bir şey yapmadan beklenilmesini, çünkü zaman geçtikçe her şeyin kendiliğinden ortaya çıkacağını, bu nedenle o zaman büyük gereksinme duyulacak gücün şimdiden boşu boşuna harcanmamasını, kent için yapılabilecek en iyi çalışmanın beklemek olacağını ileri sürüyor; kimileri de bütün çabalarına karşın söyleyecek bir şey bulamadıklarından hiç konuşmuyor, susuyor, düşünceleri sorulduğunda da suçüstü yakalanmış birinin şaşkınlığı içinde, konuyla ilgili olsun olmasın, o an akıllarına ilk gelen şeyi söyleyiveriyorlardı. Ve tartışmaya katılanların her biri, bir sonraki düşünceye hayran kalıyor, bunu düşünememiş olduğundan kendisine kızıyor, yine de bir soru yöneltildiğinde ya da ikinci bir söz düştüğünde, hararetle en doğru düşüncenin kendisininki olduğunu savunuyordu.

Yedinci gün, KKK bir bildiri yayınladı. Bildiride çok dikkatli olunması, en yakınlara bile güvenilmemesi gerektiği, bu-

nun kentin yarını için büyük önem taşıdığı söyleniyordu. Artık herkes birbirine kuşkuyla bakar olmuştu. Çok geçmeden KKK'ye ihbarlar yağmaya başladı. Herkes birbirini suçluyordu. Ama kuruma gitmekten kaçınıyor, telefon etmeyi yeğliyorlardı. Çünkü gidenleri iki yanlı sorularla terletiyor, çelişkiye düşürüyor, çıkarken de peşlerine bir dedektif takıyorlardı söylenildiğine göre. Yine söylenildiğine göre bu dedektifler, insana bütün gün rahat vermiyorlar, bir gölge gibi izliyorlar; geceleri de, sokakta beklerken üşüdüklerini, daha fazla üşürlerse hastalanabileceklerini, oysa yarın kendilerini izleyebilmek için sağlıklı olmaları gerektiğini, ellerinde KK'den çıkartılmış evci kâğıdı bulunduğunu bu kâğıda göre içeri girmenin yasal hakları olduğunu ileri sürerek sabaha dek kapıları yumrukluyor, eğer içeri alınmayacak olurlarsa bundan böyle yalnız kendilerini değil çocuklarını da izlemekle, üstelik şimdiye dek olduğundan üç adım daha yakından izlemekle tehdit ediyorlardı. Böyle söyleniyordu ama kimse de bir dedektif görmüş değildi daha. Arada bir «ben KKK'nin dedektifiyim» diyenler çıkıyorduysa da bunlar, hemen orada bulunanlar tarafından yakalanıp yaka paça kuruma götürülüyordu «İşte asıl dedektif bunlar» deniyordu o zaman götürenler için.

Her gün bir açık oturum düzenleniyordu. Bu toplantılar bütün kentlilere açıktı ama herkes çok kalabalık olacağını, kendisine yer kalmadığını sanarak gitmiyor, sonunda da salon bomboş oluyordu. Radyolar, televizyonlar, gazeteler, kentlilere koku olmadığı, yanıldıkları, aslında duyduklarının «koku» değil «kuko» olduğu yolunda yayınlar yapıyor, konuşmalarının arasında «koku» sözcüğünü kullanmamalarını öğütlüyorlardı. Sinemalarda eğitici filmler gösteriliyordu. Bu filmlerde kokuyu duymamanın yolları, kolaylıkları hakkında bilgi veriliyordu. Okullarda çocuklara, içinde bol bol «huzur», «mis», «mutluluk» sözcükleri geçen tümcelerin, zorluk çekmeden nasıl kurulabileceği öğretiliyordu. Bir yandan kokunun kaynağı, niteliği araştırılırken bir yandan da gizlenmesi, daha doğrusu gizlenmeye çalışılması, birbiriyle çelişiyordu ama bu çelişki kentlileri şaşırtmıyordu. Çünkü araştırmanın aslında kokuyu daha iyi tanımak, böylece de daha iyi gizlemek için yapıldığını biliyorlar, bilmeseler bile içgüdüleriyle seziyorlardı.

Bütün bu çabaların, çalışmaların sonunda bir gün, bir açık oturumda kokunun niteliği anlaşıldı. Gerçi pis, ekşimsi, boğucu bir şey olduğu biliniyordu ama ne kokusuydu, bu bilinmiyordu. O gün, uzun tartışmalardan sonra bunun bir leş kokusu olduğu-

na karar verildi. Ve kent halkına kuşkucu olmaları öğütlendi. Öyle ki pislik kendi içlerinde bile olabilirdi.

Leşi ilk gören o oldu.

O gün, iş dönüşü, yolda, arkadaşıyle uzunca bir süre konuşmuşlar, sonra ayrılmışlardı. Akşamdı. Başı önünde, düşünceli, dalgın, yürüyordu. Kentin alanına geldi. İki adım atmıştı ki iğrenç bir koku, burun deliklerinden geçip genzini yaktı. İçi dışına çıkacak gibi oldu. «Leş yakınımda» diye düşündü. Başını hafifçe kaldırdı, gözüne ilişen ilk şey, tam karşısındaki demir bahçe kapısıydı. Kapıya benzer yani yoktu yalnız, yılların verdiği göz alışkanlığıyle orada olması gerektiğini daha önceden bilmese, kapı diyemezdi buna. Gördüğü şeyden ürkerek bakışlarını çekti, yana kaydırdı: bahçe duvarları. Aynı şey. Bu kez bütün cesaretini toplayarak, her şeyi kavramak istercesine kapının, duvarların, bahçenin üstünden tam karşısına baktı: hükümet binası. Aynı şey. Panik içinde, hemen yandaki adliye binasına çevirdi bakışlarını. Aynı şey. Ve artık göreceği şeyi biliyormuşçasma, umutsuz, gözleriyle alanı taradı: bankalar, iş hanları, ticarethaneler, apartmanlar, KKK...

Erimiş, şekilsiz, dev bir demir iskeletin üstünden, çürümüş et gibi dağılarak dökülen bir beton ve taş yığınıydı gördükleri. Dehşet verici, iğrenç, bozuşmuş, kokuşmuş bir leş yığını.

İnsanlara baktı, her şeyden habersiz, gidip geliyorlardı. «Körler» dedi, «nasıl da görmüyorlar leşi!»

İçinde kabaran bulantıyı bastırmaya çalışarak yürümek istedi. Ama daha ilk adımını atmaya kalmadan, birden öğürtüler içinde yere kapaklandı.

1971

GECEYE KARŞI SÖYLENMİŞTİR

ASIM BEZİRCİ

Kemal Özer'in şiirinde iki ayrı dönem var:

Birinci dönemde, 1953-1963 arasında Kemal Özer İkinci Yeni'nin önde gelen şairlerinden biriydi. Sözcük seçimi, dize sağlamlığı, ses uyumu, imge yeniliği ve duyarlık derinliğiyle dikkati çekiyordu. Fakat adı geçen akımın öteki sözcüleri gibi o da genellikle biçimci ve bireyciydi: İçerikten çok deyişe ağırlık veriyor, toplumsal gerçekliğe sırt çeviriyor, siyasal kavgayla ilgilenmiyor, bireysel kaygıların dışına çıkmıyordu. Kitlelere arkasını dönerek ancak bazı şiirsever seçkinlerin kavrayıp tadına varabileceği örtülü, simgeli, soyut, çağrışımlı bir anlatım kullanıyordu.

Gül Yordamı (1959), **Ölü Bir Yaz** (1960), **Tutsak Kan** (1963) bu kullanımın çoğu başarılı olan örneklerini kucaklar.

1963'ten sonra Kemal Özer uzun süre susar. 27 Mayısın getirdiği görece özgürlük ortamında boy veren ve gittikçe güçlenip yayılan sol düşünceler, örgütler ve eylemler ile Nâzım Hikmet'in eserlerinin gün ışığına çıkması onu da etkiler. O güne değin bağlandığı dünya görüşünün, sanat ve kültür anlayışının yavaş yavaş sarsıldığını duyar. (Bunda bir demiryolu işçisi olan babasının sınıfsal konumu da rol oynasa gerektir.) Sürekli okuma, görme ve araştırmayla geçen yedi yıl söz konusu sarsılmayı «yeniden bilinçleme»yle, «devrimciliğe bağlanma»yla sonuçlandırır.

İkinci dönem 1970'te başlar. Kemal Özer bir yandan dergilere toplumcu çizgide şiirler gönderir, öbür yandan hem İkinci Yeni'yi, hem de kendi geçmişini dürüstçe eleştirir:

«...Benim ilk şiirlerim bireyci bir amaçla yazıldıklarından öznel bir yapı içindeydiler. Ne kadar kendim, yani öznel olabilirsem, başkalarından o kadar ayrı, kendime özgü, özgün bir yaratışta bulunabileceğimi düşünür, ona göre davranırdım. Gereksinmeme en uygun yapıyı, amacımı en iyi dışlaştırabileceğim yazışı arıyordum. Bu da, örneğin yalın, açımlayıcı, anlatımcı bir yazıştan beni uzak tutuyordu. Sözünü etmek istediğim şeyler ancak benzetmelerle dışavurulacak, çağrışımlarla ayakta tutulabilecek, sezdirmelerle iletilebilecek şeylerdi. Birtakım incelikleri yakalamayı, değerlendirmeye yönelmeden, temellendirme yapmadan önemsediğim için, bunun şiiri de elbet genel çizgisiyle süsleyici, gizemsel, kapalı bir yapı taşıyacaktı.» (1).

Kemal Özer artık «belirleyici öğe olarak şiirde duyarlığı değil, bilinci» görür. Ona bakılırsa, «bilinçle kurulacak şiir öznel değil, nesnel olmak» zorundadır. Nesnellik ise İkinci Yeni'nin öznelliğinden ayrı, somut bir estetik yapı gerektirir. Öyle ki,

> **türkü silâh olmalı ağzında**
> **silâh olmalı elinde bilgi**
> **yüreğinde inanç silâh olmalı**

Kuşkusuz, bunun birden elde edilmesi kolay değildir. Gerçi Kemal Özer bu yolda canla başla çalışır. Öyleyken geçmişle bağını he-

men koparamaz. Bundan ötürü. toplumcu döneminin ilk ürünlerinde İkinci Yeni'den kalıntılara rastlanır. **Kavganın Yüreği**'ndeki (1973) bazı şiirler buna örnektir. Belki de Kemal Özer İkinci Yeni serüveninden edindiği «beceri ve beğeniyi toplumsal içerikle birleştirmeyi» denemiştir bunlarla. Ama istediği sonucu alamamıştır. Tersine, olumsuz bir kanıya varmıştır: İkinci Yeni estetiğiyle toplumcu şiir yazılamaz! Çünkü, bu estetik şairi tutarsızlığa götürmekte ve «İçeriği yansıtmada onu ödün vermeye» zorlamaktadır (2).

Bunu gören Kemal Özer, şiirinde dönüşüm değil, artık devrim yapmağı amaçlar. Bunun için, gerekirse, kendine bile kıymaktan çekinmeyecektir. Öylesine kararlı ve yüreklidir. Nitekim, **Yaşadığımız Günlerin Şiirleri** (1974) ile **Sen de Katılmalısın Yaşamı Savunmaya** (1975) adlı kitaplarında sözü geçen estetiğin tüm tortularından arınmağa yönelir, katıksız yalınlığı yakalamağa girişir. —«Silâh» şiirinde söylediği gibi:

(...)
Sözdür silâh yalın söz,
hiçbir engel tanımayan
insanın yaşamla arasında,
açık, anlaşılır, dolaysız,
saklamayan hiçbir gerçeği.
(...)

Bu yöneliş ya da girişim arada bir öylesine aşırılaşır ve duyarlığa karşı bilincin, imgeye karşı gerçekliğin ağırlığı öylesine artar ki bazı şiirler nerdeyse bir bildiri kuruluğuna düşerler.

★

Geceye Karşı Söylenmiştir (1978) bu sakıncayı ortadan kaldırır. Kemal Özer artık dileğine ulaşır: «Yalınlığın kendine özgü lirizmi»ni yakalar. Ilımlı bir duyarlıkla yoğrulan açık, duru, akıcı, hemen hemen «saydam» denecek bir anlatım kurar. Bu sakin ve rahat (ama coşkusuz ve gerilimsiz) anlatıma öztürkçeciliğe yaslanan temiz bir dil eşlik eder. Göze batmayan yumuşak, hatta yarım uyaklar ile ses düzenleri şiirlere tatlı bir uyum sağlar.

Kemal Özer'in önceki üç eserinde belirgin bir çabası vardı: «Yaşanmış, hepimizin bilincine ve duyarlığına yansımış kimi yurt ve dünya olaylarına, sürüp gelen acılı ve baskılı günlerin izlerine tanıklık» etmek. Başka bir deyişle, devrimci açıdan, «günceli şiirleştirmek.»

Aynı çaba, biraz gevşemekle birlikte, son eserinde de sürüyor. «Tutanak» bölümünde yer alan on şiir bunun örnekleri sayılabilir.

Bunlarda ya güncel olayların altındaki politik öz ortaya çıkarılıyor ya da onların politik yorumu yapılıyor. Sözgelimi «Olimpiyad İçin Kara Şarkı»da yarışmaya katılan zencilere Afrikalı halkların ağzından şair şöyle sesleniyor:

(...)
Ağırlığını duysun sizi
alkışlayanlar
yıllar yılı taşıdığımız zincirin,
duyurmak için yarışın bütün
dünyaya
ürünsüz kalacağını devşirilen
sevincin,
son kurtuluş şafağı da sökene
kadar!

Afrika'nın bağımsızlık ve kurtuluş özlemini, kavgasını dile getiren bu mısralar Kemal Özer'in günceldeki geçiciyi kalıcıya, özeli genele nasıl bağladığını ve bunu «herkesin anlayıp paylaşabileceği bir sanat durumuna» nasıl getirdiğini çok iyi gösteriyor. Aynı özellik «1 Mayıs Yürüyüşünde», «Şili Halkıyla Dayanışma Gecesinin

Şiiri»nde ve «Türkiye'den Selâm» da da izleniyor.

«Gül Üstüne Çeşitlemeler» bölümünde şairin Bulgaristan gezisiyle ilgili izlenimleri, duyguları, anıları yansıtılıyor. Gerçi hepsi de yine devrimci bilincin yatağında akıyorlar, ama duyarlık ve imge daha bir üste çıkıyor. Eski edebiyatın gül motifi yeni boyutlar kazanıyor: Sosyalist bir ülkenin doğru, güzel ve iyi yanlarını belirten alımlı simgelere dönüşüyor. Bu simgeler alttan alta emek ve barış, dayanışma ve özgürlük sevgisiyle de beslenerek zenginleşiyor. Şairin titiz işçiliği ve ince duyarlığı çoğu mısralara doyumsuz bir şiir tadı kazandırıyor.

(...)
Köylü kızın kulağında gül
Sabah saatlerinin yeniden
üretimi

Ozanın dizelerinde gül
dünyaya bir sözcükle düşürülen
ışık

İşçinin ellerinde gül
güneşi de eklemek çekicin
yanına

«Haliç» kitabın en büyük bölümünü oluşturuyor. Burada çeşitli semtleri ve emekçileriyle İstanbul'un bir kesimi sergileniyor. Hal, Balıkpazarı, Cibali, Tersane, Mezbaha ve Silâhtar'da çalışan işçilerin, kayıkçıların, balıkçıların, yükçülerin, kesicilerin zorlu yaşayışından anlamlı görüntüler sunuluyor. Değişik işyerlerindeki sınıfsal çelişki ve sömürü özlü, duyarlıklı, ustalıklı bir biçimde veriliyor. Fabrikaların artıklarıyla eşsiz doğası gitgide kirlenip çirkinleşen Haliç bütün bunların çevresinde döndüğü bir eksen yerini tutuyor. Örneğin Hal şöyle anlatılıyor:

Bir uğultu değirmeni ilk
uğrağımız,
her sabah kurulan bir insafsız
pazar;
sağıyor yeşil sevincini uzak
tarlaların,
güneşten danıtılmış körpe
yemişleri
kamyon kamyon sağıyor
güneyden kuzeye,
daha tohumdayken ucuza
kapatıp
sandıklarla çuvallarla
örgütsüz emeği
sağıyor geviş getiren ağızlarına
altın dişli küstah aracıların.

Üstü kabuk bağlamamış bir
yarayı
bir kez daha yırtıyor her
pazarhk,
çünkü yemişler değil alınıp
satılan
yağmalanmış umutlarıdır
ırgatların,
gurbete çıktılarsa ilkyazla
birlikte
dağıldılarsa verimli ovalara
kışlaklarından
dönüp duruyor tepelerinde
bir alıcı kuş
bir ucu İstanbul'da, Haliç
kıyısındadır
bir ucu güneydeyse
kanatlarının.

Bu güzel parçadan da anlaşılacağı gibi, Kemal Özer kendine özgü, bağımsız bir sanat peşinde. Ne geçmiş şiirimizin geleneğine, ne de toplumcu şiirimizin verilerine yaslanıyor. Elbette, böylesi bir şiiri gerçekleştirmek güçtür, yine de Kemal Özer'in bunu genellikle başardığı söylenebilir. Ama sanatta geçerli yenilikler gelenekten kopanlar değil, ona ileri, yeni bir halka ekleyenlerdir.

Kemal Özer halk kültürüne (bu arada edebiyatına, diline) de uzak duruyor. Daha çok aydınlara sesleniyor, öztürkçeyle beslenen aydınca bir deyiş tutturuyor. Bütün güzelliğine, yalınlılığına karşın emekçi yığınların bu deyişin tadına varacağından kuşkuluyum. Halkla bütünleşmeyi, bilinç işçisi olmayı amaçlayan bir şairin —Nâzım Hikmet gibi— bundan sakınmasının yararına inanıyorum.

Umarım ki, Kemal Özer bu düşüncemi bir yergi değil, dilek olarak alacaktır. Olumlu gelişimini sevinçle izleyen, ona katkıda bulunmak isteyen bir okurun dileği olarak...

---

(1) Yeni Ortam, 25.11.1973
(2) Vatan, 17.8.1977

DAVRANIŞLARIMIZIN KÖKENİ

«Delikanlı, Senin kafanın içi - yıldızlı karanlıklar - kadar, - güzel, - korkunç, kudretli ve iyidir. - Yıldızlar ve senin kafan kainatın en mükemmel şeyidir.» Evet, Dr. Serol Teber «Davranışlarımızın Kökeni» adlı yapıtını Nazım Hikmet'in bu dizeleri ile noktalıyor.

Burjuvazi bir yandan doğa bilimlerindeki diyalektik gelişmeyi yakından izler, inceler, araştırır; çünkü, üretimin gelişmesi bu araştırmaya dayanır. Öte yandan da, kendi toplumunun sonsuzluğunu çürüten felsefi görüşleri de alabildiğine yadsır; sözüm ona «taraf tutmaz, nötralist» tir. İşte bu nedenle davranış bilimleri ya da psikoloji burjuva bilim adamlarının elinde yarı mistik ve soyut kavramlar karmaşasına dönüşmüştür. Davranışlarımızın kökenindeki tarihsel gelişim ve bu gelişim sürecinin diyalektik etkileşimi gözden kaçmış veya kaçırılmıştır.

Burjuva ruhbilimcileri somut veriler karşısında davranışlarımızın merkezinin beyin ve sinir sistemi olduğunu benimsemek zorunda kalmışlar, ancak bu kez «beynin ötesinde» başka bir kuvvetin «tıpkı piyanoyu çalabilmek için piyanistin olduğu gibi, mevcudiyetini kabulden başka çare yoktur» (*) diyerek metafiziğe dalmışlar ve ruhbilimi gizemli, karanlık odalara tıkmışlardır.

Dr. Serol Teber yapıtında davranışlarımızın merkezi ve düzenleyicisi olan beyin denen organın tarihsel gelişimini, olgunlaşmasını somut, basit ve anlaşılır bir biçimde vermektedir.

Teber'in örneklerinin çarpıcılığı ve renkliliği konunun zevkle okunabilmesini sağlamış, kuru ve tekdüze bir «biyoloji» kitabı olabilme çekincesinden büyük ölçüde kurtarmıştır.

Eğer Songar'ın söz konusu ettiği beyni harekete geçiren «ona hükmeden ..... bugünkü araştırma metodlarımızla «erişilemiyen» olgu bilim ve teknolojinin yetersizliği ise söyleyecek sözümüz yoktur; ama, eğer bu «erişilemiyen» şey «tanrısal» bir güç ise o zaman işler karışır; bilime metafizik sokuşturulmaktadır; insanlar tanrının çizdiği «alın yazıları» ile yönetilen birer robotturlar vs. vs...

Serol Teber alçakgönüllülükle «derleme» diye nitelendirdiği yapıtında yöntemle ilgili temel, diyalektik-maddeci kavramları verdikten sonra, basit biyolojik içgüdülerin insanın evrim süreci içinde nasıl karmaşık bir biçim aldığını bol örnek ve resimlerle anlatmaktadır. İnsanda görülen bazı davranış bozukluklarının içgüdü doyumlarının hatalı koşullanmaları sonucu oluştuğunu yine basit olgu

örnekleriyle anlatıyor Teber.

Metafizik yorumlamalara çok açık olan bellek konusu Teber'in kitabında somut, maddeci konumu içinde yerini almaktadır.

Teber kitabının son bölümünde hayvanlar arasında en gelişmiş beyin yarım küresine sahip olan insandaki sinir sisteminin evrimini aktardıktan sonra beyin kabuğu hücrelerinin koşullanma olayını Pavlov kuramına dayanarak ayrıntılı bir biçimde açıklamıştır. İnsan ve hayvanlarda doğum anından sonraki koşullanmalar zincirinin davranış biçimlerini ve kalıplarını oluşturduğu ve kişilik özelliklerini belirlediği vurgulanmaktadır. Böylece sinircenin (nevroz) yalnız insanlara özgü bir olay olmadığı, hayvanlarda da —örneğin köpeklerde— deneysel sinircelerin yaratılabileceği bilimsel çalışmalara dayanılarak verilmiştir.

200'ü aşkın yapıttan yararlanılarak hazırlanmış olan «Davranışlarımızın Kökeni»ni şöyle sonlandırıyor Teber: «Anladığımız anlamda davranış, maddenin özel bir durumudur. Yüksek düzeyde gelişmiş, organize olmuş, organik maddenin, canlı maddenin özel bir durumu....»

Ülkemizde insan ve canlı davranışlarının anlatımına maddeci temeli getiren ilk yapıt Teber'in kitabı. İçeriği dışında, «ilk» oluşu nedeniyle de kutlanması gerek.

Dr. ATAMAN TANGÖR

«Davranışlarımızın Kökeni», Dr. Serol Teber, Sorun Yayınları, 1978. 2. Baskı.

(*) Prof. Dr. Ayhan Songar, Psikiyatri, Geçit Kitabevi, 1977.

SERTEL'İN ANILARI

Zekeriya Sertel'in «Nâzım Hikmet'in Son Yılları» başlıklı anı yazıları dolayısıyla Türkiye Yazarlar Sendikası Yönetim Kurulu'nun verdiği karara yürekten katılıyoruz.

Söz konusu yazılar çok yaşlı bir kişi olan ve başka tanığı bulunmayan Zekeriya Sertel'in belleğine dayanmakta ve birçok yanlışı, eksiği içermektedir. Daha da kötüsü, objektiflikten uzak olup doğrudan doğruya yazarının önyargılarına, kişisel yorumlarına, siyasal eğilimlerine yaslanmaktadır. Sağcı ve Maocu basında benzeri çok görülen yanlış görüşleri tekrarlamaktan öteye geçmemektedir.

Bu görüşler. Nâzım Hikmet'in bağlandığı, uğrunda büyük acılar çektiği, çetin savaşımlar verdiği bilimsel sosyalizm ülküsüne de ters düşmektedir. İşin acı yanı, bugün «savunmasız» durumda olan Nâzım Hikmet'in temiz kişiliği ile örnek yaşamı bu gerici görüşlerin sergilenmesinde «araç» olarak kullanılmaktadır! Nâzım Hikmet gibi ulusal ve evrensel bir değer için bundan daha üzücü ve küçültücü bir davranış düşünülemez.

Bundan ötürü, Zekeriye Sertel'in «siyasal amaçlı,» bu yazılarını Nâzım Hikmet'in kişiliğine saygısızlık ve dünya görüşüne saldırı olarak görüyor, üyesi olduğumuz «Nâzım Hikmet Kurulu»nun amacına da aykırı buluyoruz. Dolayısıyla, Zekeriya Sertel'i kınıyor, Türkiye Yazarlar Sendikası Yönetim Kurulu'nu destekliyoruz.

20. 9. 1978

Saygılarımızla

TYS Nâzım Hikmet Kurulu Üyeleri Halit Çelenk Asım Bezirci

IN THIS ISSUE

p. 5 A poem by Alexander Blok

p. 6 **Reflections on Russian Literature Before and In the Processes of the Octobre Revolution**
An article by Ataol Behramoğlu discussing the main ideological trends in Russian Literature as of the Pouchkin era up to the turn of the century, the problems and the conflicts between the representatives of these trends in relation to their social views, artistic and political groupings prior to the Octobre Revolution, the effects of the revolution on literature, and reflections on the parrallelisms between all these and the conditions of the contemporary Turkish artistic-cultural-political millieu. Member of the editorial board Mr. Behramoğlu has a degree in Russian Philology and has done his post-graduate studies at the Moscow University. He has translated works by Pouchkin, Gorky, Chekov and also contemporary and Soviet Russian Poetry into Turkish.

p. 15 **The Tale of the Little Red Hat**
A poem by V. Mayakovsky translated by Erdal Alova.

p. 16 **The Effects the Octobre Revolution Had on Me**
Thoughts and reminiscences by Hasan İzzettin Dinamo describing the influences of post-revolutionary russian authors on his work. Mr. Dinamo is one of the most important living masters of the Turkish contemporary socialist realist literature. He has spent long years in prison and exile and is a follower of the Nazım Hikmet tradition.

p. 20 **The Ballad of the Twenty-Six**
A poem by Yesenin translated by Lel Starostov

p. 23 **Nazım Remembers Meyerhold**
The great Soviet director Meyerhold kindled the spark of creativity that Nazım Hikmet had for drama. Years and many plays later Nazım wrote about this genius of the revolutionary theatre telling of his first encounters with his work.

p. 26 **The Octobre Revolution and the Arts**
For the first time in Turkish aesthetic criticism an elaborate review of the main post-revolutionary trends in the field of fine arts in the Soviet Union. The ideas behind the futuristic and the constructivistic movements are discussed in depth. Ms. Canan Çoker is a young painter preparing her doctoral Thesis on «The Independence of Collage from Oil Painting.»

p. 55 **The Mason**
A poem by Bryusov translated by A. Behramoğlu.

p. 56 **Reply to an Inquiry on Soviet Literature**
Samim Kocagöz, well known in Turkish Literature by his short

MARŞIMIZ

İsyanın ayak sesi, alanları dövsün!
Yukarı, gururlu başlar dizisi!
Biz, ikinci Nuh tufanıyla
Yeniden yıkayacağız dünyanın tüm kentlerini.

Günlerin öküzü flamalı,
Yılların kağnısı ağır.
Tanrımız koşudur bizim
Yüreğimizse davul.

Altınımızdan daha yücesi var mı?
Kurşun vızıltısı mı bizi sındırır?
Umduğun seslerimizdir o altın:
Silahlarımızsa türkülerimizdir.

Yeşilliklere örtülsün kırlar
Serilsinler günlerin altına.
Gökkuşağı koşum olsun
Yılların küheylanına.

Gök pek sıkkın görünmede nedense
Onsuz dokunabiliriz türkülerimizi.
Hey, Büyük Ayı, söyle de
Göğe yaşarken alsınlar bizi.

Mutluluğu iç, türkünü söyle!
Baharlar akan damarlarımızda
Vursun savaş tamburunu yürek
Bakır bir mücadele olan bağrımız.

V. Mayakovski

sanat emeği
AYLIK SANAT KÜLTÜR DERGİSİ